

EDIÇÃO ESPECIAL DEDICADA AO CENTENÁRIO DE FALECIMENTO DE PATTAPIO SILVA

EDITORIAL

A ABRAF - Associação Brasileira de Flautistas - acaba de eleger uma nova diretoria. Até esta eleição, a ABRAF foi sustentada pelo trabalho do seu fundador, nosso colega Celso Woltzenlogel. Foram promovidos 6 Festivais Internacionais desde sua fundação, em 1994 (ver <http://www.abraf.art.br/festival.htm>).

No ano passado deveria ter acontecido o VII Festival Internacional, que acabou não ocorrendo por falta de verba. Dos quase 550 associados, menos de 10% pagaram a anuidade.

Este ano haverá o Festival Internacional da ABRAF em São João Del Rey, MG, de 13 a 16 de Setembro. Mais uma vez temos problemas de verba e precisamos da ajuda de todos para que ele aconteça. A ABRAF irá promover outros eventos, como o do próximo dia 26 de maio, em outras cidades e com outros flautistas, tudo tendo como meta arrecadar fundos para a realização deste e dos próximos Festivais e eventos de interesse dos flautistas.

Do mesmo modo que a masterclass (ver página seguinte) será gratuita para os associados, todos os eventos promovidos pela ABRAF deverão continuar a ser gratuitos para os associados. Em contrapartida, sempre haverá uma taxa para quem não for associado.

É preciso ficar claro que a ABRAF é de cada associado!

Abraços

*Rogério Wolf
Presidente da ABRAF*

DIRETORIA DA ABRAF

Gestão 2007-2010

PRESIDENTE DE HONRA*Celso Woltzenlogel***PRESIDENTE***Rogério Wolf***SECRETÁRIA***Ariadne Paixão***TESOUREIRO***Jose Ananias Souza Lopes***CONSELHO FISCAL***Artur Elias Carneiro**Renato Schmidt**Helcio Latorre***CONSELHO CONSULTIVO***Heriberto Porto**Toninho Guimarães**Salomé Viegas**Raul Costa d'Avila**Ricardo Kanji***EDITOR DO PATTAPIO***André Luiz Medeiros***ATENÇÃO !****AVISO DE MASTERCLASS**

Haverá uma masterclass promovido pela ABRAF com Michel Bellavance, no dia 26 de maio de 2007, na Faculdades Integradas

Cantareira

Inscrições pelo telefone (11) 6090.5900

Michel Bellavance é professor no Conservatório de Genebra e em La-Chaux-de-Fonds na Suíça.

Taxa de R\$20,00 para não associados da ABRAF

Gratuito para Associados ABRAF

Associe-se à ABRAF no local do evento. Leve duas fotos 2X4

R\$30,00 para estudantes e R\$60,00 para profissionais.

NOTA DO EDITOR

Já que estamos no ano do centenário de falecimento de Pattapio Silva, nada melhor do que quatro trabalhos que enfocam Pattapio Silva, o grande flautista da virada do século 20: "**Pattapio Silva**", do jornalista Maurício de Oliveira; a "**Rivalidade entre Pattapio Silva e Pedro de Assis**", que esmiúça a famosa rixa entre os dois flautistas contemporâneos; um registro de sua obra e gravações em "**A Obra de Pattapio**" e "**Que fim teria levado a Louis Lot do Pattapio?**", encerrando a série de textos sobre o assunto.

É uma grata satisfação apresentar nossa nova colaboradora permanente, Laura Rónai, que irá apresentar na "**Coluna da Laura**" seus comentários e críticas de CDs, publicados pela revista americana Fanfare. A Laura, nossas boas-vindas. Temos também o costumeiro bate-papo exclusivo, desta vez estrelando nosso colega **Franklin Correa**, flautista e conhecido luthier do Rio de Janeiro. Prestamos também uma pequena homenagem a **Moacyr Liserra** e **Ary Ferreira**, dois brilhantes mestres das décadas de 1930 a 1960.

Para terminar, uma entrevista com **Heriberto Porto**, dada a Floriano Martins, da revista Agulha, gentilmente cedida ao Pattapio pelo entrevistado. Vamos conhecer melhor nosso representante nos verdes mares cearenses.

ÍNDICE DE MATÉRIAS

Pattapio Silva – 04

A Obra de Pattapio - 07

A Rivalidade entre Pattapio e Pedro de Assis – 08

Que Fim Teria Levado a Louis Lot do Pattapio? – 09

Coluna da Laura - 10

Franklin da Flauta (Entrevista) - 13

Concerto de Osvaldo Lacerda na Irlanda - 19

Dois Mestres Inesquecíveis - 20

Heriberto Porto (Entrevista) – 21

Pattapio Silva

Não poderíamos deixar passar em branco este ano do centenário da morte de Pattapio Silva. Assim sendo, selecionamos interessantes textos que mostram alguns fatos pouco conhecidos da vida do grande flautista. Agradecemos a colaboração do jornalista Maurício Oliveira, que gentilmente nos cedeu o direito de reprodução de sua matéria, e à Revivendo, pelo texto esclarecedor e curioso a respeito da rivalidade que existiu entre dois colegas da mesma época: Pattapio e Pedro de Assis.

André Medeiros (Editor do Pattapio)

por **Maurício Oliveira**



Há cem anos, no dia 24 de abril de 1907, morria o flautista e compositor Pattapio Silva, um dos principais nomes da música brasileira no início do século passado. Mulato, de origem humilde, Pattapio alcançou em apenas 26 anos de vida a condição de concertista famoso, freqüentador dos palcos mais elegantes do país. Após de destacar como aluno do curso de flauta do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, tornou-se um dos pioneiros da indústria fonográfica nacional ao realizar as primeiras gravações de um instrumentista solo, em 1902. Sua morte em Florianópolis, provocada por uma repentina e misteriosa doença, comoveu o país. A síntese desse sentimento está em um trecho do livro "Clara dos Anjos", de Lima Barreto:

De uns tempos a esta parte, porém, a flauta caiu de importância, e só um único flautista dos nossos dias conseguiu, por instantes, reabilitar o mavioso instrumento – delícia, que foi, dos nossos pais e avós. Quero falar do Pattapio Silva. Com a morte dele a flauta voltou a ocupar um lugar secundário como instrumento musical, a que os doutores em música, quer executantes, quer os críticos eruditos, não dão nenhuma

importância. Voltou a ser novamente plebeu.

Embora não seja um nome conhecido do grande público, Pattapio tem admiradores fiéis em seu *métier*. “Ele é nosso espelho, nossa força maior. Se vivesse hoje, certamente estaria no nível dos grandes flautistas eruditos, como Rampal e Moyse”, diz o decano Altamiro Carrilho. Outro fã do flautista é o produtor musical Ezequiel Neves, célebre por ter lançado o grupo de rock Barão Vermelho. “Fiquei fascinado logo que o ouvi pela primeira vez, em 1970, quando o cineasta Rogério Sganzerla levou um disco do Pattapio ao me visitar em Londres”, lembra Neves, que em 1999 votou no flautista e em seu pupilo Cazuzza como “músicos do século” em uma enquete promovida por uma revista semanal.

Pattapio nasceu no dia 22 de outubro de 1880 na freguesia de São José de Leonissa, atual município de Itaocara (RJ). Era o primogênito da negra Amélia Amália de Medina Silva, filha de escravos alforriados, e do português Bruno José da Silva, que exercia a atividade de barbeiro. Quando tinha seis anos, os pais se separaram e ele foi morar com Bruno e os dois irmãos mais novos em Cataguases (MG), enquanto a mãe permanecia em Leonissa, onde passou a viver com o comendador português Antonio de Souza Menezes, com quem viria a ter mais sete filhos. Interessado por flauta desde a infância, Pattapio se dedicou com afinco ao instrumento para escapar do destino traçado pelo pai, que desejava vê-lo a seu lado na barbearia. Aos 15 anos, contra a vontade de Bruno, ingressou em uma das bandas de música da cidade, a Aurora Cataguasense. Nos três anos seguintes, passou por diversas bandas do interior de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. O jovem flautista se tornava especialmente atraente para essas agremiações porque, além de instrumentista, também compunha dobrados, marchas, polcas e valsas.

Em 1900, aos 20 anos, Pattapio enfrentou o desafio de mudar-se para o Rio de Janeiro. Ganhou a vida nos primeiros tempos como tipógrafo na Imprensa Nacional e da Casa da Moeda. Assim que se enturmou com os artistas da cidade, passou a atuar em trupes de teatro, “bico” comum para músicos à época. Superadas as turbulências iniciais, apresentou-se como candidato ao curso de flauta do Instituto Nacional de Música – um ambiente elitista, freqüentado predominantemente por filhos de famílias abastadas. Ao demonstrar suas habilidades com o instrumento, foi acolhido pelo professor da cadeira, Augusto Duque Estrada Méier, que se tornou tutor e conselheiro do rapaz.

Pattapio iniciou os estudos em abril de 1901 e menos de um ano depois, em fevereiro de 1902, participava de seu primeiro recital, ao lado de outros alunos e ex-alunos do curso de flauta. Além da insegurança natural de estreante, Pattapio teve que superar o obstáculo da própria aparência. Como ressalta o pesquisador Vasco Mariz, “o público musical das sociedades de concertos olhava com certo desprezo tudo o que pudesse proceder do povo.” E a cor da pele demonstrava inequivocamente que Pattapio vinha do povo. Por essa razão, mais do que ter um desempenho digno de um aluno do prestigiado Instituto Nacional de Música, ele precisava se destacar em relação aos colegas.

Ainda naquele ano de 1902, Pattapio se tornaria um dos pioneiros da indústria fonográfica brasileira. O tcheco Fred Figner (1866-1947), fundador da Casa Edison, primeira gravadora brasileira, acabara de conquistar um terço dos direitos da patente do disco duplo no país, em sociedade com a International Zonophone Company e o inventor da tecnologia, o suíço Adhemar Napoleon Petit. Em decorrência do acordo, a empresa alemã enviaria um técnico ao Rio de Janeiro para realizar as primeiras gravações no Brasil. Recomendou a Figner que providenciasse bom material musical, “tanto de canto como de instrumentos”. A permanência do técnico seria de três semanas, período em que poderia fazer até 175 gravações de sete polegadas e 75 gravações de 10 polegadas. Assim, Figner teria que encontrar, com urgência, músicos capazes de executar as gravações com sucesso.

A escolha mais óbvia foi a Banda do Corpo de Bombeiros, não apenas pela reconhecida qualidade de seus componentes, mas também por uma imposição técnica. Naquele sistema de gravação rudimentar, um cone de metal recolhia o som ambiente e a vibração resultante acionava a agulha que fazia os sulcos nos cilindros de cera, antecessores dos discos de 78 rotações por minuto. Quanto mais altos os sons captados, mais bem sucedida seria a gravação. Assim, nada mais apropriado que uma banda militar habituada a tocar ao ar livre. Tarefa bem mais difícil seria encontrar um instrumentista que conseguisse, sozinho, superar esse obstáculo técnico – e que, ao mesmo tempo, concordasse com o pagamento irrisório que Figner oferecia. Informando-se sobre as alternativas disponíveis na cidade, o empresário chegou ao nome de um jovem flautista que estava se destacando como aluno do Instituto Nacional de Música. Foi assim que, aos 22 anos, Pattapio tornou-se o primeiro instrumentista solo a realizar gravações fonográficas para serem comercializadas em escala industrial no Brasil. A seqüência da numeração manuscrita na cera de gravação leva à conclusão de que as gravações de Pattapio foram feitas em um curto espaço de tempo, logo nos primeiros dias de presença do técnico enviado pela Zonophone ao Brasil, no início de 1902. O flautista parece ter simplesmente atendido ao pedido de executar o repertório mais variado possível, pois na seqüência de 13 gravações misturou composições próprias – como a mazurca Margarida, o romance-fantasia Sonho, a polca Zinha, a valsa Amor Perdido e a rromanza Serata d’ Amore – com obras de outros autores, brasileiros e estrangeiros.

O resultado dessas gravações não é perfeito. Há, no entanto, algumas justificativas para tal fato, como apontou o pesquisador Humberto Franceschi. Além da impossibilidade de refazer trechos com falhas e da obrigação de tocar alto o suficiente para efetivar o registro na matriz de cera, o que aumentava os riscos de erro, a tensão da bateria elétrica que controlava a rotação da cera oscilava constantemente, resultando em diferenças entre o que fora gravado e o que seria reproduzido. É importante lembrar, também, que o estúdio improvisado – um “puxado” nos fundos da loja de Figner, com área inferior a 50 metros quadrados – não tinha qualquer preparação para modular o som. Dificuldades técnicas à parte, os discos tiveram excelente repercussão entre seus contemporâneos, o que leva à conclusão de que o público da época compreendia que o resultado não poderia ser exatamente igual ao de uma apresentação ao vivo. Graças às gravações, o nome de Pattapio tornou-se conhecido de norte a sul do país – como indica um trecho de “Solo de clarineta”, livro de memórias do escritor gaúcho Érico Veríssimo:

De quando em vez meu pai aproximava-se do gramofone, dava-lhe corda, punha-lhe no prato um disco cuja melodia, fanhosa e metálica, pouco depois enchia o ambiente. O famoso flautista brasileiro Pattapio Silva interpretava, numa chapa da Casa Edison, do Rio de Janeiro, a Serenata de Schubert, música que provocava em mim uma dessas inexplicáveis tristezas de apertar o peito.

De acordo com o pesquisador paulista Artur Carvalho, que produziu uma espécie de “parada de sucessos” dos primeiros tempos da indústria fonográfica brasileira a partir de uma metodologia utilizada pela revista norte-americana Billboard, a gravação feita por Pattapio de sua composição Amor perdido foi a mais comercializada do país em 1904. Nos três anos seguintes – até sua morte, em 1907 –, as gravações do flautista apareceram outras 20 vezes na lista das dez mais vendidas de cada ano.

Ao concluir o curso de flauta, em dezembro de 1903, Pattapio ganhou ainda mais fama ao se tornar protagonista de um episódio de grande repercussão política, “o caso da flauta encantada”. Tudo começou quando os professores do Instituto Nacional de Música decidiram agraciá-lo com um prêmio especial em reconhecimento ao bom desempenho como aluno: uma flauta Louis Lot de prata que havia sido doada por uma dama da alta sociedade carioca, Francisca Saldanha Marinho Samico, esposa de um conhecido médico da cidade, Henrique Samico. O instrumento pertencera ao filho do casal, José, que morrera muito jovem. Ao doar a flauta ao Instituto, Francisca pedira apenas que o instrumento fosse entregue a um aluno que o fizesse por merecer. No final de fevereiro de 1904, Pattapio foi convocado para a solenidade de entrega do prêmio. No momento em que foi aberto o cofre em que deveria estar depositada a flauta de prata, contudo, surpresa: o instrumento havia desaparecido.

Foi um bafafá. O Correio da Manhã, um dos principais jornais do Rio de Janeiro à época, aproveitou para intensificar sua campanha contra o governo Rodrigues Alves e especialmente contra o ministro da Justiça e Negócios Interiores, o baiano José Joaquim Seabra, conhecido como J. J. Seabra (1855-1942), já que o Instituto Nacional de Música estava sob a responsabilidade da pasta comandada por ele. A antipatia ao ministro decorria em grande parte da polêmica campanha da vacinação obrigatória, já que era a J. J. Seabra que se reportava o médico Oswaldo Cruz. Um irônico soneto publicado pelo jornal dizia, em seu último verso, que “a flauta do Pattapio certamente era uma flauta feita para fugas”, trocadilho que ao mesmo tempo fazia

referência a um recurso musical e ao sumiço do instrumento. Veículos satíricos, como O Malho, também não deixaram passar a oportunidade de fazer piada:

Peçamos aos públicos poderes que não mais façam o que fizeram desta vez, ordenando que sobre o misérrimo caso a diretoria do Instituto abrisse um inquérito severo... Sobre coisas dessa natureza não se abre coisa nenhuma – nem mesmo um inquérito. Fecha-se desde logo a porta aos que estavam lá dentro, tanto aos que roubaram quanto aos que deixaram roubar de dentro da ‘burra’ a tão decantada flauta.



O inquérito policial para apurar o sumiço não deu resultado. Três meses depois, quando o assunto já estava quase esquecido pela imprensa, os jornais trouxeram a surpreendente notícia do reaparecimento da flauta, depositada na calada da noite em um armário do Instituto Nacional de Música. Pressionado pela repercussão do caso, o diretor do Instituto, Henrique Oswald, que já estava desgastado no cargo, tratou de sair de cena. Providenciou uma viagem de aperfeiçoamento musical e pediu afastamento do cargo, assumido interinamente pelo professor da cadeira de composição, Francisco Braga. O afastamento definitivo de Oswald só se daria mais de um ano depois, quando pediu demissão, alegando “dificuldades de adaptação”. Músico respeitado, ele voltou a dar aulas no curso de piano, função que ocupou até morrer, em 1931, aos 79 anos.

Aconselhado pelo mestre Duque Estrada Méier, Pattapio decidiu, ao final do curso, afastar-se das bandas para se tornar concertista solo. Tratava-se de uma aposta de risco. Era preciso torcer para que o público presente aos espetáculos fosse suficiente para cobrir os custos de viagem. Foi em meio a uma das suas primeiras excursões como concertista, pelo estado de São Paulo, que Pattapio recebeu a notícia da morte de Méier, ocorrida em 24 de abril de 1905. O professor fora vitimado, aos 60 anos, por um derrame. Na condição de aluno reconhecidamente mais destacado a passar pelo curso de flauta, Pattapio considerava-se o nome ideal para suceder o mestre. Três semanas após a morte de Méier, contudo, a nomeação saiu para Pedro de Assis, um ex-aluno dez anos mais velho que Pattapio. Pedro de Assis já fazia as vezes de professor substituto e podia ser considerado o sucessor natural, mas ainda assim foi um golpe duro para Pattapio, como relatou seu irmão Cícero Menezes em uma pequena biografia publicada em 1953.

A decepção contribuiu para que o flautista decidisse se mudar para São Paulo, em fevereiro de 1906. Queria juntar dinheiro para viajar à Europa, onde continuaria os estudos e visitaria as mais célebres fábricas de flauta. Em outubro daquele mesmo ano, já ambientado em São Paulo, deu um passo ousado: assumiu a organização de um concerto composto apenas de primeiras audições – composições nunca antes apresentadas na cidade. O espetáculo, no Salão do Conservatório Dramático e Musical, reuniu solistas de outros instrumentos além da flauta: piano, harpa, oboé e clarinete. O teatro teve boa presença de público e a iniciativa de Pattapio foi elogiada pela crítica paulistana.

Em março de 1907, o flautista iniciou excursão pelo Sul do país. Realizou três concertos em Curitiba – um deles extra, dedicado exclusivamente à colônia alemã – e seguiu para Florianópolis. Chegou seis dias antes da única apresentação prevista para a cidade, marcada para 18 de abril, quinta-feira. Os ensaios no Hotel do Comércio, onde estava hospedado, tornaram-se concorridas prévias do que seria visto na tão aguardada noite de gala – a pequena capital catarinense não estava habituada a receber artistas de renome nacional. No dia do concerto, entretanto, Pattapio adoeceu. Uma febre repentina o deixou de cama e a apresentação foi adiada. Mesmo sendo atendido no quarto do hotel pelos melhores médicos da cidade, o quadro agravou-se gradualmente e ele não superou a sétima noite de agonia. Morreu às duas horas da manhã do dia 24 de abril de 1907. Confusos diante dos sintomas, os médicos anotaram no atestado de óbito “gripe adinâmica”, um diagnóstico genérico.

A população de Florianópolis compareceu em peso ao velório no saguão do hotel, e ao enterro, à tarde. No dia seguinte, a morte de Pattapio repercutiu na imprensa de todo o país. A estranha doença que o vitimara passou a ser motivo de especulações. Ainda no velório, correu o boato de que o flautista havia sido envenenado no bocal da própria flauta por um figurão da política local que se interessara pela bela mulher que o acompanhava, a atriz e cantora italiana Laly Mafaldi. O suposto envenenamento jamais foi comprovado. Oito anos depois da morte, em 1915, os despojos de Pattapio foram transferidos para o Cemitério São Francisco Xavier, no Rio de Janeiro, a pedido de pai. Sua flauta, com fama de amaldiçoada, teve destino incerto.

(Maurício Oliveira é jornalista e mestrando em história pela UFSC)

A OBRA DE PATTAPPIO

Por André Medeiros



Pattapio gravou na Odeon (Casa Edison) de 1904 a 1906, interpretando peças como "Noturno n° 1" e "Noturno n° 2" de Frédéric Chopin (1810-1849), "Serenata" de Franz Schubert (1797-1828), "Serenata oriental" (Ernesto Köhler), "Allegro" (Terschak), a polca "Só para Moer" (Viriato Figueira) e, de sua autoria, a valsa "Primeiro Amor", "Variações de flauta" (Fantasia de concerto), "Margarida", "Sonho", "Serata d'amore", "Amor perdido" e "Zinha".

Suas composições continuaram a ser gravadas: em 1913 o flautista Agenor Bens lançou "Oriental", opus 6, em disco da Casa Edison, e em 1928 o saxofonista Lazário Teixeira gravou na etiqueta Parlophon a peça "Fantasia de concerto", que o autor gravara em 1904 sob o título de "Variações de flauta". Comemorando o cinquentenário de sua morte em 1957, Altamiro Carrilho gravou na Copacabana o LP "Revivendo Pattapio". Dez anos depois, em 1967, o flautista Lenir-Siqueira, acompanhado ao piano por Alceu Bocchino, gravou na Odeon o LP "Relembrando Patápio".

As gravações pioneiras para a Casa Edison estão quase completamente perdidas, mas o talento de Pattapio ficou para a posteridade graças às "bolachas" produzidas depois para a Odeon. São registros de algumas composições próprias, como "Amor Perdido", "Zinha", "Variações de Flauta", "Margarida", "Serenata de Amor" e "Primeiro Amor", além de "Allegro" (de Adolf Terschak), "Só para Moer" (Viriato Figueira da Silva), "Serenata Oriental" (Ernesto Köhler), "Alvorada das Rosas" (Júlio Reis) e "Serenata" (Franz Schubert).

Entre as composições de Pattapio, um dos destaques é "O Sabão" (ilustração abaixo), polca com estrutura inovadora para os padrões da época. "A melodia literalmente escorrega por entre os tons, passando maliciosamente pelos semitons (o que os técnicos chamariam de cromatismo), conferindo à melodia sua característica bem brasileira"

Composições de Pattapio

- Op.1 Evocação Romance Elegiaco*
- Op.2 Sereta d' amore*
- Op.3 Margarida Mazurka*
- Op.4 Primeiro Amor Valsa*
- Op.5 Sonho Romance fantasia*
- Op.5ª Sonho Romance Fantasia*
- Op.6 Oriental Peça Característica*
- Op.7 Idilyo*
- Op.8 Zinha Polca*
- Op.9 Amor perdido valsa*
- Op. Post. Noturno I*
- Op. Post. Noturno II*
- Op. Post. Beija Flor Polca*
- Op. Post. Joanita Valsa*
- Op. Post. O sabão Polca*
- Op. Post. Volúvel Valsa*
- Op. Post. Polca*
- Op. Post. Cotinha Polca*
- Op. Post. Dobrado a Pessoa de Barros*



A rivalidade entre Pattapio e Pedro de Assis

Rio de Janeiro, 1900/1901. Naquele alvorecer do século XX, chega à capital da República um jovem flautista provinciano de 20 anos, nascido em Itaocara, norte fluminense, em 22 de outubro de 1880. Trazia em sua bagagem musical a passagem por diversas bandas de música de sua região e da zona da mata mineira limítrofe.

Quando Pattapio Silva chegou ao Rio, encontrou uma cidade de contrastes. Do ponto de vista social, estes eram mais evidentes. A aristocracia desfrutava o auge da Belle Époque, época do colarinho duro, das chapeleiras da Rua do Ouvidor, dos bijoux de fantasia, da pianolatria, e a cidade se preparando para as grandes transformações do prefeito Pereira Passos.

Os menos favorecidos, muitos deles filhos de escravos ou simplesmente trabalhadores oriundos da zona rural, se amontoavam nos cortiços e cabeças de porco do centro, de onde seriam removidos em pouco tempo em razão das obras de remodelação, como a abertura da Avenida Rio Branco, inaugurada em 1905.

Do ponto de vista musical, ainda que houvesse uma acentuada preferência da aristocracia pela música européia de salão, de teatro ou da ópera, já estava sedimentado o abasileiramento dos gêneros musicais importados (schottisch, valsa, polca, quadrilha...), quando o tango brasileiro, por exemplo, começa a ser aceito nos salões, quase sempre pelas mãos dos pianeiros, o choro anima as serenatas e pândegas noturnas e as bandas de música incluem em suas retretas, valsas dolentes e polcas saltitantes, já com sotaque brasileiro. Este era o ambiente musical do Rio quando Pattapio Silva chegou.

É preciso lembrar que Pattapio era de origem humilde e que, mesmo com sua iniciação musical nas bandas de música, deve ter sofrido grande impacto ao freqüentar o ambiente elitista, à época, do Instituto Nacional de Música, onde se matriculou em 1901, no 3º. ano. Ali, estudou com o renomado Duque Estrada Meyer, e em 1903, concluiu o curso de flauta com nota máxima, obtendo medalha de ouro. É daí, certamente, que vem sua paixão pela música de concerto e por compositores virtuosísticos. Muito embora Callado, iniciador e organizador dos primeiros grupos de choro tenha sido professor laureado do Instituto, ainda em meados dos anos 20, podemos observar o ranço que havia ali contra a música popular. No seu livro, “Manual do Flautista”, Pedro de Assis, desafeto de Pattapio por ciúmes, escrevia: *“Infelizmente, a não ser no teatro da ópera ou opereta, qualquer conjunto orquestral do Rio de Janeiro, é atualmente obrigado a executar um repertório de música canalha como seja o samba, o tango, o maxixe, o foxtrote, o ragtime e quejandas baboseiras que aviltam, rebaixam e humilham os professores que de tais conjuntos fazem parte”*.

Pedro de Assis, flautista, foi catedrático do Instituto Nacional de Música, e no seu livro cheio de auto-elogios, faz uma rápida alusão ao nome de Pattapio, enquanto se desmancha em louvores de muitas linhas a nomes menos expressivos, hoje totalmente desconhecidos.

Em dezembro de 1903, o Instituto Nacional de Música (INM), realizou um concurso para flautistas, no qual Pattapio se inscreveu e saiu vencedor, concorrendo com diversos instrumentistas diplomados, entre eles Pedro de Assis. O prêmio era uma flauta de prata que seria entregue em festa solene no mês de janeiro de 1904. No dia da cerimônia de premiação, o compositor e pianista Henrique Oswald, então diretor do Instituto, ao abrir o cofre onde estava a flauta, constatou que nada havia ali. O desaparecimento da flauta de Pattapio repercutiu amplamente na imprensa. Em julho daquele ano, a flauta apareceu. Foi encontrada dentro de um armário, no próprio Instituto Nacional de Música.

Até em discos da Casa Edison, onde vez por outra havia os chamados ditos chistosos, o aparecimento da flauta foi lembrado, como no Odeon Record, número 40134, onde está gravado o choro “Felicidade”, de José Cavaquinho, com o Grupo do Malaquias (o que confirma a data da gravação, como sendo de 1904). O locutor (tudo indica que seja a voz do cantor Baiano) diz: *“Sabem de uma coisa? A flauta do Pattapio apareceu e já foi entregue a ele”*.

Em 1907, com o objetivo de conseguir recursos para uma viagem de aperfeiçoamento à Europa, Pattapio programa uma excursão ao sul do Brasil, estreando em Curitiba no mês de março. Em seguida, Florianópolis. Na capital catarinense, viria a falecer em 21 de abril, aos 26 anos, de causa não esclarecida, fato que gerou inúmeras histórias e hipóteses, uma destas, a de que Pattapio teria sido envenenado.

(Revivendo)

QUE FIM TERIA LEVADO A LOUIS LOT DO PATTAPIO?

Por André Medeiros

Pattapio teria uns 11 anos de idade quando as flautas Boehm começaram a surgir no Brasil. Estas flautas não foram, de início, bem aceitas, como de resto em toda a Europa. Os flautistas daquele tempo achavam o som muito estridente e de grande volume, em comparação às antigas, de madeira. Mas na época de Pattapio, a reação negativa às Boehm já havia quase cessado. Exemplo típico dessa rivalidade instrumental foi a concorrência amigável entre a flauta de ébano de Joaquim Callado e a de prata de Mathieu-André Recheirt, famoso flautista belga, talvez o primeiro músico a trazer uma flauta de prata para o Brasil, uma Albert feita na Bélgica.

Pattapio usou até uns 15 anos uma flauta semelhante à de Callado, e com pleno sucesso, como o mestre, devido aos seus incríveis pendores técnicos e artísticos. Com a morte de Callado, em 1880, Duque Estrada Meyer adotou a flauta de prata como instrumento oficial do então Conservatório Imperial de Música. Ao vencer um concurso do Instituto Nacional de Música, Pattapio foi premiado com uma Louis Lot, passando a usar tanto esta quanto sua velha flauta de ébano.

E agora a grande questão: onde foi parar a Louis Lot de Pattapio após sua morte? Muito já foi dito a respeito, vários caminhos já foram investigados, uns sem nenhum sucesso, outros mais confiáveis. Segundo a ótima tese acadêmica "*Pattapio Silva, flautista virtuose, pioneiro da belle époque brasileira*", escrita por Carmen Silvia Garcia, em 2006, Cícero Menezes, irmão de Pattapio, disse que a flauta passou às mãos de um flautista conhecido por Neves, da família do General Andrade Neves. Outra versão diz que esteve com outro irmão de Pattapio, o flautista João Batista Menezes. Este teria usado a flauta para gravar "Chão de Estrelas", com Sílvio Caldas. Roberto Gambardela não crê nesta versão e assevera que Chão de Estrelas foi gravada por Benedito Lacerda e seu regional.

Há pouco tempo porém, surgiu, por meio de moradores de Itacoara, a notícia de que a Louis Lot estaria em poder de Altamiro Carrilho, o que foi veementemente desmentido pelo mesmo. Para terminar, uma última versão, talvez a mais confiável: Regis Duprat, conhecido musicólogo, afirmou que tem fotos da Louis Lot de Pattapio (!!), que teria estado na posse de alguns de seus parentes num subúrbio do Rio de Janeiro. Diz Rogério que chegou inclusive a tocar nela.

O véu do mistério persiste, embora aos poucos venha sendo desvendado. Que tal sairmos por aí pelos antiquários e brechós da vida à procura do tesouro?

Coluna da Laura

O Pattapio tem o prazer de incluir entre seus colaboradores permanentes a nossa querida Laura Rónai. Uma das mais ativas participantes do movimento pró instrumentos de época, domina tanto os traversos barrocos quanto as modernas flautas Boehm. Laura é professora titular de flauta da UNIRIO, entre outras tantas atividades profissionais como intérprete e lecionando. Apesar de sua conhecida ligação com o barroco e a maneira tradicional de interpretá-lo, não é sectária, acolhendo as flautas modernas e as diversas maneiras de tocá-las.

Nesta série de artigos, Laura analisa, como crítica de gravações da revista americana *Fanfare*, alguns CDs das sonatas de Bach. Seu agudo senso crítico se mostra condescendente às vezes, cortante outras tantas. Seu texto é fácil e analítico, resultando em uma leitura muito agradável e fluente.

Agradecemos à Laura por se juntar a nós, e à *Fanfare* por ceder ao Pattapio o direito de publicação da versão em português destas matérias.

André Medeiros
Editor do Pattapio



J. S. BACH Flute Sonatas: in b minor, BWV 1030; in E, BWV 1035; in A, BWV 1032; in e minor, BWV 1034; in E flat, BWV 1031 • Philippa Davies (flauta) Maggie Cole (cravo); Alison McGilivray (cello) • AVIE AV 2101 (64:11)

Meus 17 leitores sabem: sempre que recebo uma nova gravação das sonatas de Bach, costumo tremer. Por favor, Senhor, que seja uma boa gravação desta vez! O problema é que Bach é como sorvete de chocolate. O sabor mais comum, difícil de se estragar, é também um dos mais difíceis de se conseguir na medida exata. Quantas vezes comemos um sorvete de chocolate que estava simplesmente perfeito, de derreter na boca e não na colher, que estava doce mas não enjoativo, e que poderia ser considerado como uma perfeita obra de arte culinária? Não muito freqüentemente, aposto.

As sonatas de Bach sofrem de um destino semelhante. São parte da ementa de todos os conservatórios. Foram tocadas por todos os estudantes de flauta do mundo, e têm sido gravadas à exaustão. Muito poucos flautistas resistem à tentação de mostrar o que podem fazer com este maravilhoso material, de Jean-Pierre Rampal a Lukas Graf, de Barthold Kuijken a Ashley Solomon. Com a constante repetição, um cânon acabou por se estabelecer: hoje em dia, não há muita diferença entre duas grava-

ções de uma sonata de Bach, no que se refere à escolha do andamento e inflexões, ornamentação e caráter. Entre as dúzias de versões que possuo, não há nenhum desastre pavoroso. Mesmo sendo as excelentes pouco numerosas, as regulares são ainda aceitáveis.

Tal fato cria um grande desafio para qualquer um que enfrente estas obras. Como se pode ter personalidade sem tocar de um jeito esquisito só para ser diferente, custe o que custar? Como se pode acrescentar algo novo a uma discografia que parece estar completa? O sucesso do movimento de instrumentos de época elevou ainda mais as expectativas do público. Como pode um flautista moderno dar sua contribuição quando tantos flautistas barrocos, que leram todos os tratados, já lançaram seus discos politicamente corretos? O que se poderia acrescentar?

Muita coisa, como prova este CD. Com a ajuda do som mais escuro de uma flauta de madeira (que a aproxima de sua parente barroca), Philippa Davis exhibe sua técnica perfeita, exuberante musicalidade e um som lindo de morrer. Redondo, macio, intenso e delicioso como o melhor chocolate belga. Se eu quisesse ser mais exigente, poderia comentar que, como a maioria dos flautistas modernos, Philippa Davis usa legato sempre que quer tocar de maneira mais lírica, e que no começo do século 18 uma maior variedade de articulação era benvinda. Poderia também mencionar que teria preferido que ela não acrescentasse um toque de vibrato no final das notas longas. Mas isso certamente seria discutir minúcias. O fato é que nenhum destes pequenos detalhes me incomoda quando tiro minha capa de crítica profissional, e escuto o CD como um leigo qualquer, sem ficar procurando algo para criticar.

Flautista do excelente *Nash Ensemble*, Ms. Davis não é considerada uma especialista no repertório barroco, mas seu instinto infalível não a deixa na mão. Sua execução - para ser bem direta - é simplesmente linda! Os movimentos lentos são comoventes e ternos, e os rápidos brilham com energia e espírito. Os ornamentos são poucos mas bem colocados, a dinâmica

clara e correta, a afinação perfeita. Não há uma única frase que não tenha uma inflexão interessante, nem uma única nota que soe descuidada ou áspera. E mesmo que a articulação soe um tanto moderna às vezes, a variedade de expressão é admirável e inteiramente barroca: há momentos de profunda tristeza, bem como de alegria radiante, de intimidade quase sensual assim como de uma distante melancolia.

A apresentação gráfica do CD é muito boa, simples e elegante, assim como as extensas notas de programa, por Robert White. A qualidade técnica da gravação (por Ben Connellan) é também de primeira-classe, deixando bastante latitude sonora entre os instrumentos, de modo a permitir ao ouvinte perceber detalhes entre os instrumentos, mas juntando os três timbres de maneira mais feliz.

Para tornar as coisas melhores ainda, Philippa Davis escolheu seus acompanhantes muito bem. Seus colegas de aventura, a harpista Maggie Cole e a celista Alison McGillivray são ótimos músicos, e tocam com a mesma liberdade e percepção orgânica de onde respirar e como conduzir cada frase, num raro equilíbrio de talentos. Nada parece rápido demais ou lento demais, e as duas musicistas parecem conhecer exatamente qual espaço ocupar em cada gesto musical, trazendo sua vasta experiência no período barroco à receita, e produzindo com a flautista uma mistura deliciosa que encheria de orgulho qualquer *chef de nouvelle-cuisine*: um sorvete de chocolate com um delicado toque de especiarias, apto a agradar o paladar do mais exigente gourmet.

J. S. BACH The Sonatas for Flute and Fortepiano: in E, BWV 1035; in E-flat, BWV 1031; in g, BWV 1020; in b, BWV 1030; in C, BWV 1033; in e, BWV 1034; Partita in a, BWV 1013; in A, BWV 1032 • Susan Rotholz, (flauta) Kenneth Cooper, (fortepiano) • BRIDGE 9115A/B (2 CDs: 111:06)

A mania dos instrumentos de época, que parece estar declinando hoje em dia, trouxe algumas conseqüências curiosas. Nas notas que acompanham este CD, Kenneth Cooper expõe as razões que o levaram a escolher o pianoforte no lugar do instrumento mais óbvio para este repertório, o cravo. Neste texto musicologicamente correto, explica que Bach conhecia o pianoforte, e que "a coincidência da composição (ou da apresentação) da sonata [in E, BWV 1035] e o interesse pelo pianoforte recém-despertado em Bach pareceu-nos uma oportunidade atraente demais para ser ignorada". Então esta escolha se justifica pela observância estrita de um fato histórico. Ah, muito interessante, mesmo! Assim, estava eu esperando pela entrada de uma flauta de 1750. Mas a Sra. Rotholz é uma flautista moderna, usando uma flauta distintamente moderna e tocando de uma maneira condizente com uma flauta de prata. O Sr. Cooper diz estar "descobrimo... uma nova abordagem historicamente bem informada de se fazer música, [...] olhando as peças de um ponto de vista à frente no tempo, em vez de olhar para trás". Então fica difícil entender porque não usaram logo um piano moderno.

Escutando a gravação, acho ainda mais difícil conciliar as intenções expressas com o produto musical final. É perturbador perceber que o movimento a favor dos instrumentos originais, entre algumas mudanças realmente ótimas na maneira como tocamos e escutamos música, tenha também gerado o perverso resultado de fazer com que os músicos se sintam obrigados a justificar suas escolhas musicais, como se fossem *soubrettes* ostentando casacões de *mink* em um baile para levantamento de fundos para a fundação Greenpeace.

Na maioria das minhas críticas tenho lamentado a falta de audácia do intérprete ou sua subserviência ao texto, especialmente em relação a Bach, esta irrepreensível figura histórica. Eu deveria ficar feliz – Rotholz e Cooper tocam à moda mais romântica possível, tomando grandes liberdades em relação aos andamentos e com uma exuberância notável de ornamentação em todas as sonatas. Rotholz é, na verdade, uma flautista soberba. Tem uma sonoridade enorme, um som consistente que controla a seu bel prazer. Sua afinação e técnica também são boas, e toca com paixão e energia. Seu registro agudo é brilhante, e seu registro grave tão poderoso quanto o de um saxofone. Mas apesar de ornamentar profusamente, e aparentemente estar à vontade, sua maneira de tocar é antiquada em muitos aspectos. Usa contrastes dinâmicos bem mais do que contrastes de articulação. Sua execução soa legato mesmo quando separa as notas, e poucas notas são enfatizadas por meio de ataques de língua. Além disso, usa um vibrato intenso e indefectível, que acrescenta um toque dramático a cada nota (o que explica a intensidade constante que permeia todas as faixas do CD).

O pianoforte forma um par quase ideal para estas características interpretativas. Cooper também utiliza uma abordagem "romântica", explorando as possibilidades dinâmicas que deram ao pianoforte este nome. Cada cadência importante é precedida de raios e trovoadas, e, às vezes, a música se torna tão excitante, entre fortísimos e ornamentos, que fica difícil seguir a linha melódica. A fusão entre o piano e a flauta oscila entre o interessante e o bizarro, privilegiando a flauta na maioria das vezes, de modo algo semelhante às antigas gravações de Rampal. A resultante dessas características é uma performance que faz Bach soar verdadeiramente à maneira do século 19. Isso é bom ou ruim? Bem, depende de uma propensão individual. Eu tenho que confessar que, pertencendo à turma da música antiga, esta não é exatamente a minha praia.

Por outro lado, admiro a coragem que é necessária para se aventurar em algo diferente, principalmente ao tocar um repertório tão padronizado. As pessoas por trás dos instrumentos são claramente discerníveis, aqui, e jamais tocam como uma máquina (um hábito muito comum!). Estas versões me soam super-interpretadas, super-ornamentadas, até mesmo cafonas. Mas ao menos são originais, e mostram audácia. Se você é um admirador de instrumentos de época, fique longe. Se for fã de flauta moderna, vale a pena dar uma escutada.

(continua)

BACH Flute Sonatas: in b, BWV 1030; in A, BWV 1032; in e, BWV 1034; in E, BWV 1035; **Partita in a**, BWV 1013 • M. Feinstein (flauta); Maggie Cole (cravo); N. Roberts (cello) • BLACK BOX 8012510602 (70:57)

BACH Flute Sonatas, vol.1: in b, BWV 1030; in A, BWV 1032; in e, BWV 1034; in E, BWV 1035 • J. See (traverso), D. Moroney (cravo), M. Springfels (gamba) (instrumentos de época) • HARMONIA MUNDI HCX 3957024 (56:32)

As sonatas para flauta de Bach são até hoje consideradas, com razão, um vade-mecum para o instrumento. Não existe um único flautista profissional que não as tenha tocado em alguma ocasião. Elas fazem parte da lista de peças de qualquer repertório de conservatório pelo mundo afora. Isto produziu um efeito curioso ao longo dos anos. Em vez de multiplicar as possibilidades de interpretação, esta onipresença tem de certa forma cristalizado certos padrões, e nem mesmo a multidão de adeptos dos instrumentos de época escapou dessa homogeneização. Estas lindas sonatas tornaram-se um bastião da antiga tradição. É muito difícil mesmo encontrar uma nova maneira de abordá-las.

Estas gravações em causa são um excelente exemplo disso. Ambas são boas à sua maneira. Martin Feinstein é um intérprete vigoroso, com uma sonoridade enorme, excepcional afinação e uma técnica impressionante. Confiante, inicia o CD com a Partita para flauta solo, uma peça em que o interprete se expõe totalmente como veio ao mundo perante a audiência, por assim dizer. Mesmo tocando flauta moderna, ele está ciente das práticas de performance barrocas, e ornamenta a música em certos trechos (com resultados dúbios, infelizmente). Por fim, ele não infunde o som com vibrato excessivo, um dado positivo. Sua interpretação é indubitavelmente sólida.

Mas é aí que começa o problema. É bom ser sólido. Mas ser flexível, seria melhor. Embora todas as notas estejam em seu devido lugar (ou por isso mesmo), não há profundidade nesta pintura, nenhuma pincelada extravagante que nos fale aos olhos. Após ouvir algumas faixas, me senti ansiosa por uma concepção mais audaz, por um som menos monocromático, por uma articulação menos regular, por respirações menos óbvias, por um fraseado mais audacioso que me deixasse surpresa, encantada ou mesmo que não me agradasse. Mas nada acontece fora dos padrões habituais. Neste sentido, assim como na maneira de gravar o som, com a flauta, sempre em primeiro plano, este registro não difere muito das versões mais antigas, como as de Rampal e Nicolet (exceção feita ao som mais liso – agradável aos meus ouvidos).

Janet See é uma flautista barroca que conheço de belas gravações anteriores, de modo que alimentava altas expectativas em relação a seu jeito de interpretar Bach. Tenho que confessar que seu CD para a *Classical Express Series* não me balançou muito, também. Achei o equilíbrio instrumental bem adequado para a textura da escrita, e seu fraseado é quase sempre mais expressivo que o de Feinstein, mas ainda assim muito previsível, muito severo e resguardado emocionalmente. De modo geral, prefiro a afinação mais baixa da flauta barroca, bem como o seu som menos penetrante, mas não fiquei inteiramente convencida de que o som desta gravação seja suficientemente bonito. De fato, em certos momentos (como o sol agudo no primeiro movimento da sonata em mi-menor), é definitivamente desagradável. Embora o traverso seja mais limitado do que a flauta moderna sob este aspecto, See consegue uma maior variedade de dinâmica do que Feinstein. No entanto, assim como na versão deste último, as articulações são sempre muito parecidas, os gestos musicais muito resguardados e, infelizmente, há poucos momentos de verdadeira magia.

Em resumo: se você está adquirindo seu primeiro CD destas obras, essas são gravações sérias, de excelente qualidade. Ambas têm excelentes flautistas, acompanhados por parceiros competentes (Maggie Cole e Nicholas Roberts, no CD de Feinstein, e Davitt Moroney e Mary Springfels, no de See.). Minha propensão me leva mais para a flauta barroca, mas ela me é exclusiva, e pode ser uma limitação para a apreciação de certos ouvintes. No entanto, se você já possui uma versão destas peças, e se estiver procurando uma gravação mais original das mesmas, de alguém que arrisque, talvez esteja melhor servido com o lançamento criativo de A. Solomon para a CHANNEL, principalmente se não se importar com a afinação exageradamente baixa (lá=392). Dentro do espectro estilístico tradicional, ainda prefiro meu antigo disco de vinil com a gravação de Elaine Shaffer para a Angel, mesmo não estando lá muito em sincronia com nossas idéias revisadas sobre a performance da música barroca, mas mostrando um uso surpreendentemente econômico do vibrato e uma visão serena e pessoal dessas emocionantes obras. E rezo para que a indústria fonográfica pense em desenterrar um tesouro sepultado: o LP duplo que Sandra Miller gravou para a Titanic em 1979.

Franklin da Flauta

Oficina do Franklin. Tentarei dissecar a vida do velho conhecido de tantos anos. Olho pela janela. O calor do verão é escaldante. Lá dos baixios do Catete vêm umas lufadas de ar morno que sufocam e sobem a Santo Amaro acima, galgando as encostas para Santa Teresa. Janela já fechada, ar ligado e a cervejinha branqueando a garrafa, um ambiente agradável invade a cena. É a chave para abriremos comportas de reminiscências por vezes sensíveis e já quase esquecidas no baú do tempo.

Falar sobre o Franklin é falar sobre a música popular brasileira nas últimas três ou quatro décadas. As coisas se confundem, quando íntimas. Nunca tive uma idéia precisa sobre seu percurso como músico, arranjador, compositor e luthier, um "consertador de flautas", como ele diz, um *fluthier*¹ dos bons. A conversa que se segue enfoca faces de seu talento. O ser humano subjacente à máscara da *persona*, suas emoções, uma história de vida sob um olhar intimista. Não será um mero *curriculum* como tantos. Os fatos só interessam na medida em que repercutem por dentro e ficam, transformando-se em histórias.

Os cariocas o conhecem melhor. Franklin, o Franklin da Flauta... um típico produto do Rio: sua maneira despojada de viver, seu jeito vivo e expansivo que aflora ao se sentir à vontade com alguém.

Flautista de jazz até a medula, esteve e continua presente na bossa-nova, no choro, no samba e em inúmeros shows e estúdios de gravação. Autodidata confesso, tem um caminho aberto pela frente e um longo passado de histórias a contar. Estas que nos interessam. A mim, que pouco as conheço; a ele, que irá revivê-las.

Este, enfim, é o Franklin em sua real dimensão.

André Medeiros
 Editor do Pattapio



- Franklin, conte-me sobre suas origens e seus primeiros passos na música.

- Bom... Franklin Correa da Silva Neto. Nasci em 1949, na Rua das Laranjeiras 72, Rio de Janeiro, na Casa de Saúde Santa Maria, às 5 para as 6 da tarde. Mal eu nasci, mamãe ouviu o sino da igreja do Largo do Machado. A família de mamãe era muito musical. Tinha com os irmãos um conjunto instrumental na década de 30. Um deles tocava flauta e tinha herdado o instrumento do pai dele, meu avô, dentista. Meu avô tocava muito com tio Anatólio, que tocava violoncelo. A flauta era uma Alfredo Casolli, e passou para o filho, o Ciro, o "Chuvinha", que era flautista, compositor e arranjador. Anos depois, aos 13 anos, minha mãe me perguntou: "*you não quer tocar na flauta do seu avô?*". Eu já tinha tido aquela iniciação de conservatório, o Conservatório de Música da Urca, onde eu morei. Tem tanto conservatóriozi-

nho de piano por aí com aquele sistema empedrado, né? Não me deixavam tocar de ouvido, decorar nada... era conservador mesmo! Mamãe me deu um cavaquinho de feira tocável. Estudei cavaco até os 7 anos. Com 8, um outro tio, Cássio, me deu um cavaquinho profissional, um Giannini. Foi quando comecei a tocar cavaquinho pra valer.

Aos 10 ou 11 anos comecei a tocar flauta doce, sem professor sem nada. Então mamãe me deu uma flautinha doce e aí com 13 anos ela me perguntou: "*you não quer experimentar a flauta que foi do seu avô?*" A essa altura, vovô já tinha morrido e meu tio já não tocava mais. Peguei a flauta de vovô, fechada com pé de si e bocal decorado à la Art Décô, mas a flauta estava num estado lastimável. Aí tentei ter aulas e o professor olhou o instrumento e falou: "*com essa flauta nem Jesus Cristo é capaz de tocar... volta quando você tiver um instrumento decente*". Saí desenxabido e mandei consertar a flauta com Seu Antonio Português, que era um coroa que morava lá no Lins Vasconcelos e era flautista da TV Tupi. Como eu morava na Urca, fiz muitos amigos nesta orquestra da Tupi, que eram muito mais velhos do que eu: o Jorginho da flauta, o Emílio do saxofone,

¹ Fluthier: termo atribuído a Tom Jobim, para se referir a um luthier de flautas.

que foi o primeiro que fez um guia dos músicos. Ele resolveu fazer um livreto e cobrava uma mixaria dos músicos conhecidos que quisessem ter seu nome e endereço escrito no guia. Foi o predecessor do Guia dos Músicos do Sindicato. Isso foi nos anos 60.

Aí Seu Antonio melhorou a flauta e eu comecei a tocar. Meu primo, que morava em Brasília, o Klaus, tocava sax-alto, época em que Ion Muniz tocava piston, era trompetista. O Ricardo do Canto, conhecido por Zé das Tubas, falecido há uns 5 anos atrás, que era tubista, virou contrabaixista: no colégio lá em Brasília não tinha contrabaixo, e ele queria tocar na banda de qualquer maneira. Neste tempo, tinha também em Brasília o Haroldo Mauro, pianista, que hoje é professor na Uni-Rio, e era da turma de músicos que estava vindo de lá. Então esse meu primo, o Klaus, me arrastou para o Clube de Jazz, que ficava no Morro da Viúva. Era uma boate que abria à tarde. Por influência de Jorginho Guinle, que era um aficionado do jazz e conhecia o dono da boate, o K-Samba, convenceu-o a abrir o local também aos domingos. A gente ficava de 4 às 8 da noite fazendo jazz. O meu pai não me deixava ir a boates como o Little Club eo Bottle's, no Beco das Garrafas. "*Não, você não pode ir, não tem 21 anos, não pode...*". Então eu ia neste clube de jazz. Aí meu primo, um dia, me disse para levar a flauta. Eu disse que não, mas ele insistiu: "*leva sim, que eu toco a flauta...*". Chegando lá, todo mundo já sabendo da trama, meu primo chega pra mim e... "*Franklin, já falei com o Aurino e o Cipó e você vai entrar no próximo grupo!*" Lá fui eu, tremendo que nem vara verde, comecei a improvisar também no meio do *chorus*², mas o pessoal gostou. O Aurino, o Cipó, saxes, mais o Moacir Peixoto pianista, irmão do Cauby, Sérgio Barrozo, contrabaixista, uma turma de músicos profissionais já estabelecidos. Comecei a freqüentar assiduamente o Clube de Jazz. Fui criado no jazz, com 14-16 anos. Com 16, comecei a tocar pra valer nas reuniões de jazz e de bossa-nova, e o Clube do Jazz passou a se chamar Clube de Jazz e Bossa. O Sylvio Túlio Cardoso, crítico de jazz já falecido, e o Jorginho Guinle fizeram esse clube. Mais tarde mudou para o Café e Teatro Casa Grande. As reuniões eram também nos domingos à tarde. O teatro era de importância política muito grande. Era de dois judeus, o Moisés e o Max, que deixavam o pessoal de esquerda se reunir por lá. Encenavam até peças do Oduvaldo Viana.

- Aí lhe chegou o tempo da bossa nova...

- É, foi em 65-66. Comecei a tocar nos Festivais da Canção com meus amigos e conhecidos. Fui tocando, tocando, e comecei logo a gravar. Eu não lia nada!... Eu ia gravar, e sentava com Copinha de um lado, o Celso do outro, o Jorginho também, enfim... grandes flautistas. Abria a flauta, me ligava e decorava tudo na hora.

- Um pulo no tempo... Você já tinha nesta época algum estudo formal de flauta ou de música?



- Não, anos de estudo de música só tive dois. Fiz depois 40 e tantos anos. Foi um curso livre de análise musical com Carlos Alberto Figueiredo, da Pró-Arte, maestro e regente, um excelente didata. Formamos um grupo de amigos: eu, a Iñez Perdigão, e mais uma turma conhecida. Resolvemos fazer este estudo de análise musical até Schoenberg, desde o pré-barroco. Temas, frases musicais, tempos fortes... Fiz depois de velho. Estava com 48-49 anos. E fiz um curso de composição com do método do Ian Guest, em 95, mas foi um curso com toneladas de matéria, muito corrido. Mas fiquei satisfeito. Aos 20 anos, estudei por 6 meses com o próprio Ian Guest, aulas particulares.

- Não foi o Ian Guest que trouxe para o Brasil a chamada Harmonia Funcional?

- Mais ou menos. O mais importante é o método de leitura Kodaly, o "dó móvel". É solfejo. Aprendi muito. Cheguei a fazer ditado musical a 4 vozes no piano. Anotava e escrevia tudo. Então, este estudo não foi formal.

- E o estudo de flauta, propriamente?

- Não tenho... Formal, não. Tive uma única aula com a Odette Ernest Dias. Na véspera da 2ª aula, fui assaltado e me roubaram a flauta. Aí eu desisti de estudar.

Até comprar outro instrumento... era muito dinheiro. Sem estudo formal, sou criado no jazz e enveredei pela Bossa e vivo tocando e gravando... Toquei com Baden Powell em 68. Ele me convidou para tocar num show. Depois, toquei com Chico Buarque, um belo show em 68 também, e com Sérgio Ricardo. Em 67 toquei com Roberto Carlos, e gravei o 1º samba que ele gravou, Amélia, além de Maria, Carnaval e Cinzas, um compacto de 33rpm. Esta última é uma composição de Luiz Carlos Paraná, lá de São Paulo, já falecido, e que entrou no Festival da Record e tirou o 2º lugar. Toquei com Geraldo Vandré em 69. Aí comecei a tocar com vários artistas.

² *Chorus*: em jazz, o número de compassos de um tema. Em geral, cada solista improvisa um número inteiro de chorus(es).

- E de 69-70 para cá?

- Em 70, continuei tocando com essa turma toda pelo Brasil afora, França, Oropa e Bahia. Nos anos 80 as gravações começaram a rarear. Principalmente com o advento do sintetizador, que tocava todos os instrumentos. Depois a rádio decaiu e gravava-se cada vez menos, as grandes companhias foram fechando seus estúdios, a Globo demitiu inteira sua grande orquestra. Netinho, Zé Bodega, Honorato foram todos demitidos, músicos de alta qualidade... O Celso tocou muito por lá, o Copinha idem. Eu fazia o "Lima"³; quando faltava alguém, me chamavam.

Um dia encarei o maestro Alceo Bocchino. Me gelou a espinha. Aquela partitura difícil de ler. Aliás, a essa altura eu já lia. Com 25 anos comprei um Taffanel e uma flauta Gemeinhardt com tubo de prata. Pensei: "*preciso melhorar...*" e estudei sozinho o Taffanel em casa.

- E suas atividades como luthier, como começaram?

- Em 82, o Paulo Guimarães da OSB me fez a ponte entre eu e o Tudrey. Aí eu resolvi começar a consertar flautas para poder viver, tendo em vista que as gravações eram cada vez mais raras. Os cantores, quando entravam em estúdio, já levavam seus próprios conjuntos, cada vez menores, trios e quartetos. Então comecei a consertar flautas. Fiz contato com o Luiz Tudrey. Ele me recebeu com a maior gentileza, o maior carinho, me passou dicas de como desmontar, consertar, sapatilhar. Fiquei alguns dias com ele, na oficina. Chegava um freguês, eu olhava o instrumento e dava meu parecer. O Luiz foi aquele paizão, né? Um amor o Luiz... Gosto dele pra cachorro, muito tranquilo o alemão... Aí eu voltei pro Rio e saí consertando as flautas dos amigos, a do Danilo Caymmi, Mauro Senise... e o pessoal foi gostando da minha calibragem, do resultado do meu conserto. E eu virei um consertador. Hoje já tenho 2.600 serviços executados, sem nenhuma reclamação (*rsrsrsr...*). Dá uma média de uns 100 por ano, um a cada 3 dias, mais ou menos.

- É verdade o que dizem por aí, que você atendeu o Rampal aqui no Rio em uma emergência antes de um recital dele? Isso já virou um folclore aqui no Rio.

- Rampal???... Oh, André... Mas já consertei a flauta do Rogério Wolf, num daqueles Festivais da ABRAF. O Tudrey estava aqui no Rio também e me telefonou (*aí imita a voz do Tudrey*): "*Oh, Fran-klín, tua o-fi-ci-na es-tá fun-cio-nan-do? Tem um pe-pi-no a-qui pra vo-cê re-sol-ver...*" (*risos*)... "*É claro, Tudrey!*". Era a flauta do Rogério que enguiçou, um negócio lá no pé.

- A imitação do Tudrey está perfeita!

- Eu sou um imitador mesmo! *rsrsrsr...* O Tudrey é um barato! Amigo e colega, é uma figura... e faz os melhores bocais, respeitados internacionalmente.

- Algum plano de fazer prateação e douração em sua oficina, pelo que você me contou tempos atrás?

- Mês que vem chega meu equipamento. Importado. Banho de ouro, cobre, prata, níquel, cromo e platina... Ainda vou começar a fazer o negócio, não sei o preço. Vou ficar livre de terceiros, com os custos, espera, tudo mais...

- Franklin, outra faceta sua, a de arranjador e compositor...

- Tem ainda outra, anterior. A de fotógrafo. Eu fui fotógrafo profissional e ganhei muito dinheiro, antes de ganhar com flauta! Quando tinha 10 anos, encarava o cavaquinho, aquela coisa de criança, e no colégio interno tinha o Tesouro da Juventude, com o capítulo A Fotografia sem Filme. Você leu? Fui na Lutz Ferrando⁴ e comprei umas caixinhas com papel fotográfico. Peguei uns negativos velhos..., em resumo, tinha que passar no fixador, que comprava na B.Herzog⁵. Eu sei que com 12-13 anos eu já estava revelando e copiando lá em casa.

- E a fotografia digital, já entrou em cena para você?

- Ainda não. Estou esperando baixarem de preço. Em 68, quando toquei com Baden e Chico, ganhei um dinheirão e me mandei pra Europa. Comprei uma baita Canon reflex, era o supra-sumo, uma máquina profissional, e ganhei dinheiro, rapaz! Pegava as meninas, levava pro Parque Laje aqueles brotinhos e click...click...click. E ainda tocava flauta para elas. Fiz também muitas capas de disco e fotos de artistas.

³ "Lima": antigamente, quando um músico faltava a uma gravação ou *gig*, se desculpava dizendo "*...mas eu mandei o Lima me substituir! Ele não foi???*" Estava criado o personagem de ficção que pretensamente substitui qualquer um que falte a um ensaio ou apresentação. Caso um músico não venha, é só "chamar o Lima".

⁴ Famosa loja de cine-foto que existiu no Rio de Janeiro até uns 20 anos atrás.

⁵ Loja de material químico no Rio.

- E como flautista até os dias de hoje, que você tem feito?

- Nos anos 80, deu um recesso danado e eu não estava a fim de tocar por qualquer nota, de fazer qualquer serviço, tinha a oficina que me dava o sustento, graças a Deus, e com minha competência conseguia sempre ter um fluxo de clientes. É artesanal, eu gosto. Tinha uma gravação aqui e ali, um show cá, outro acolá... Aí, em 97, Mauro Senise e Kim Ribeiro resolveram reativar o Quarteto Pixinguinha, que era um quarteto de flautas que eles tinham criado em 1975, junto com o Albernaz, falecido, e o Raul Mascarenhas. Eles chegavam junto do Pixinguinha, mostravam os arranjos para ele, e se apresentavam no Fantástico, na Rádio JB também, até que um dia o grupo desmilingüiu, acabou, lá em 70 e tal.



Em 97 era centenário de Pixinguinha, e o Mauro Senise e o Kim Ribeiro resolveram reativar o quarteto. Como o Albernaz havia morrido e o Raul estava na Europa, chamaram-me, junto com a Déda, a Andrea Ernest Dias. Aí refizemos o quarteto e chamamos também o Raimundo Nicioli, violonista, para integrar um violão ao grupo. Fizemos shows em 98, quando também gravamos um disco do Pixinguinha, até que lá pra 2000 começou a história do Choro na Feira.

Aí a coisa pegou... Paralelamente houve um *revival* do choro. Começaram a tocar choro como nunca, a garotada, os coroaos, todo mundo. Na Lapa começaram a abrir casas basicamente de choro, uma revitalização do bairro. Nos anos 80, freqüentei o Sovaco de Cobra, eu e a Ignez, com quem me casei em 1979. Ela tocava cavaquinho. Nós tocávamos com os cobras também lá na Penha, como o Zé da Velha. Coisa gostosa... Comecei a tocar

choro por conta própria, choros do Pixinguinha, do Jacob e outros.. Mas eu não tinha trabalho.

De 98 a 2000 começou a aparecer serviço de músico, então voltei à ativa como músico. Formou-se o Choro na Feira, um grupo que se reúne para tocar numa feira em Laranjeiras por exclusivo amor à arte, aos sábados, na Rua General Glicério. Embora sejamos todos profissionais já estabelecidos, nos reunimos por puro prazer, por amor à música, por amizade, sem amplificação, música direto para o povo. O pessoal gosta. A gente toca choro. Virei chorão. Mas sou jazzista. Meu ídolo é o Eric Dolphy⁶. Vamos falar de flauta...

- Quais os flautistas clássicos ou populares que mais te influenciaram?

Minhas influências... Em 1º lugar, Altamiro Carrilho. Talvez o maior. Depois, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Lenir Siqueira, mas com quem eu mais convivi, conheço bem, ouvi muito e é um dos maiores flautistas do mundo é o Altamiro. Com o piccolo, então, é demais! Toco muita coisa dele, e é uma pessoa maravilhosa, é fora de série, meu cliente, conserta flautas comigo há mais de 10 anos e me deu material para consertar flautas: "*Isso é pra você. Eu não vou mexer com isso mesmo...*". Ele estuda diariamente as sonatas de Bach.

- E os clássicos?

- Os clássicos? O que me atçou foi um disco que minha professora de latim no ginásio me emprestou. Eram as sonatas de Bach. Um LP velho, já arranhado. Um flautista chamado John Wümmmer⁷, que tinha aquele "vibrato de geladeira". Considero as sonatas de Bach, a obra máxima para flauta. Aí eu nunca mais devolvi o disco para minha professora, e já faz 40 anos! Encontrei casualmente com ela um dia desses e falei: "*professora, não vou devolver aquele disco não...*". E ela: "*Ah, Franklin, você virou flautista, não precisa devolver não*". Disquinho velho... Foi nele que eu gostei de flauta. Paralelamente, fui ouvindo os clássicos lá na Urca, até que um cara 15 anos mais velho do que eu, da Urca também, começou a fazer minha cabeça. É o José Casimiro, o meu mentor em matéria de jazz e música erudita. Não tenho estudo formal, mas ouvindo e mantendo papos informais aprendo muito. Formação é assim... O Casimiro, que sabia que eu adorava o Bolero de Ravel, me disse: "*o Bolero de Ravel é meio comercial, vou te mostrar Daphnis et Chloé*". Aí me mostrou também Debussy, Gil Evans⁸, Stan Kenton⁹... minha cabeça resolveu se fixar no jazz.

⁶ Eric Dolphy (1928-1964): grande flautista, saxofonista e clarinetista americano, considerado um dos criadores do free-jazz.

⁷ John Wümmmer (1899-1977): famoso flautista e professor americano, que tocou na Filarmônica de NY e na Orquestra da NBC.

⁸ Gil Evans (1912-1988): grande arranjador, maestro, pianista e compositor americano de jazz.

- O Bolero foi composto quase que como um estudo de orquestração, onde a cada volta mudam os instrumentos.

- É, são uns 15 minutos de instrumentação sobre um tema muito simples. Mas apesar disso, é música da maior qualidade.

- Vamos enfim abordar o seu lado de arranjador e compositor?

- Lá pelos anos 70 e tal, comecei a compor sambas em parceria com Luiz Cláudio Ramos, meu amigo mais antigo, meu irmão de música, violonista e há mais de 20 anos arranjador do Chico Buarque. Eu e ele tocamos em 75 no Canecão, num show maravilhoso com Chico e Bethania. Era uma orquestra completa, com o maestro Gaia, acrescida do Terra Trio e nó dois. Comecei a compor com Luiz Cláudio em parceria. De minhas músicas, a mais famosa é o choro chamado Santo Amaro, rua na Glória em que moro desde 77, quando saí da Urca. Quando eu vinha da Urca pra casa à noite, não tinha ônibus direto. Eu pegava um ônibus até a Praia de Botafogo e parava num bar no antigo Cine Ópera e tomava um chopinho. Depois tomava um táxi e ia para a Santo Amaro. Aí um dia, comecei a assobiar um choro. Santo Amaro... homenagem à minha rua. Completei a música, melodia e harmonia, e gravei com Luiz Cláudio, flauta e violão. Mostramos pro Aldir Blanc que fez a letra. O Quarteto em Cy gravou depois, e também Miucha, eu de novo. Já tem umas 10 gravações.

A rua tem uma atmosfera mágica. Moro aqui há 30 anos, criei raízes e a rua criou raízes em mim. São raízes sociais, afetivas e tal... A letra da música veio de uma pesquisa histórica que o Aldir fez sobre ela. Aqui morou o famoso cronista JFG. O Ameno Resedá, que era um bloco de rancho, teve sede aqui. Inclusive tinha aqui o High-Life, que ficou célebre por seus bailes de carnaval fabulosos. Era num casarão, onde agora é o Ingra. Tem também o escritor e musicólogo Mário de Andrade, que aí morou. O Aldir fez a letra contando a história da rua, onde diz que o Metrô matou seus velhos sobrados.

- E como foram seus estudos de flauta, formais ou não?

- É, tinha esquecido de um ponto que é importante: para você tocar um instrumento, tem que ter a prática dessa tarefa, dessa função, né? Eu, por não ter um estudo formal, a pressão de um professor, a exigência de um exame, meu estudo da parte técnica sempre ficou a desejar, não tive o estudo que poderia ter tido desde jovem. Então, a necessidade de uma leitura melhor, da interpretação mais apurada, veio vindo com a exigência do mercado de trabalho. Quando eu ia tocar com o Hermeto Paschoal, vinha para casa antes, trazia a partitura e estudava que não acabava mais.

Teve até um episódio engraçadíssimo. Fui gravar uma música do Hermeto, com arranjo dele, para o disco do conjunto Galo Preto. O flautista do Galo Preto, como precisava de 2 flautas, me falou: "*Franklin, meu irmão, a partitura é muito doida, vai inclinando até o fim da linha, um negócio tipo "cachinho de uva": uma encrenca!*". Aí eu disse pra ele: "*Peraí...deixa eu levar isso para casa. Me dá uma cópia em fita cassete pra eu estudar*". Levei a fita pra casa e comecei a tocar, tocar, tocar e pensei: "*não, não, não é possível...*" O negócio estava em ré bemol, minha flauta não afinava. Aí fiquei apavorado! Eu lembro da partitura, não era em ré bemol, não. O máximo que tinha era um ré bemol da 4ª oitava. Só isso... Aí, rapaz, a flauta não afinava com a fita. Serrei o bocal da minha flauta, tirei 3mm do meu tudel. Aí afinei. Cheguei o dia seguinte pronto pra gravar. Sabe o que era? Não precisava... A fita estava rápida demais, cortei minha flauta à toa! A música chamava-se Música é que Nem Filho, a Gente Faz Depois que Dá o Nome.

Enfim, não tive estudo formal, mas a prática é fundamental. Pratique, nem que seja de ouvido. O estudo que eu fazia com 14-15 anos era pegar o disco do Tamba Trio, botar na vitrola e copiar a parte do Bebeto Castilho, que é outro amigão. Ele é outra de minhas influências. Por que? Primeiro, pela fraseologia dele; segundo, era Bossa-Nova em seu melhor estado; terceiro, eu não sabia dar vibrato. Cheguei a ter três aulas na Pró-Arte com o Lenir Siqueira. Ele também foi uma das minhas grandes influências. Eu dizia pra ele: "*professor, me ensina a dar vibrato*". E ele: "*Não, não e não. É só mais tarde*". Eu queria aprender a fazer vibrato, todo flautista sabia e eu não. Também, com 14-15 anos não queria estudar nada. O Lenir perguntava: "*e o método, o exercício, estudou?*", "*Não, não estudei*". E ele dizia: "*Fica aqui de lado*". E chamava outro aluno. Eu não estudava nada.

Minha prática eu tinha do jazz, que era tocar de ouvido exclusivamente. E de copiar o Bebeto. Aí eu pensava: "*o Bebeto não tem vibrato...*". E era vantagem ter. Você afina a sua afinação. O vibrato disfarça um pouquinho. E continuava a copiar os solos do Bebeto, mas não conseguia copiar o Eric Dolphy, e até hoje não consigo. O Eric Dolphy é o supra-sumo. Mas eu aconselho para a juventude: pratique, seja formal mesmo. Pratique, toque em tudo que é lugar, não escolha. Mesmo que vá tocar uma música de que não gosta, você vai ter que ter um respeito quase religioso para com a música. Você não pode tocar mal porque está tocando uma música que você não gosta. Mas acontece muito...

- Entre outros, o grande músico de jazz Ornette Coleman disse uma vez: "*don't play the notes, play the music!*".

⁹ Stan Kenton (1911-1979): célebre chefe de orquestra de jazz americano.

- Pois é, a verdadeira música sai quando você já decorou. A partitura é um corrimão. Você treina apoiado ali, mas quando você incorpora, fecha o olho e a música sai. Não sai uma série de escalas e notas, sai *a música*.

- E então...

- Toda escola é útil, pode não ser eficaz e eficiente, mas toda e qualquer escola é útil. Qualquer método que você use para aperfeiçoar a sua interpretação e execução, idem. Agora, a prática é fundamental, mais do que tudo, com professor, sem professor. Se você está numa orquestra ou não, está sozinho por você mesmo. Toque em casa. Outro conselho bom: toque no meio do mato, vá pro meio do mato com sua flauta e toque o que você quiser. É passarinho que vai juntar e vão cantar com você. Integre-se à natureza.

- E a técnica?

- Técnica nunca é demais, não custa nada (mas não, hein?). Hoje em dia eu treino e faço meus próprios exercícios quando estou com alguma dificuldade. Tive um problema no lábio em 2005. Ficou um calinho no lábio inferior que transtornou minha embocadura, principalmente na 3ª oitava. "*Ai, meu Deus, que vou fazer?...*". Aí meu amigo Marcelo Bernardes, que é também um grande flautista, além de sax e clarineta, e toca comigo no Choro na Feira, e é efetivo na banda do Chico há 20 anos, me falou: "*Franklin, não pára de tocar, não pára!*". Continuei tocando, mesmo com o calo no lábio, treinando, treinando, e vi que a dificuldade na 3ª oitava foi diminuindo. Pelo fato de eu tocar muito ao ar livre, aconselho bastante a tocar no mato, sem reverberações. O seu som não vai ter nenhum enfeite. E como tenho tocado na feira há quase 7 anos, o meu volume expandiu e eu toco muito na 3ª oitava para aparecer mais claro. Resultado: melhorei na 3ª oitava aos 56 anos. Estou com 57 e pouco e esta oitava melhorou assim uns 40%! E o calo se adaptou a mim, e não vice-versa.

- Ótimo, meu amigo! Algo mais a dizer finalizando esta entrevista?

- A afinação é, até certo ponto, uma coisa pessoal e, a partir deste ponto, social. Tem flautistas famosos que gravaram sucessos mundiais e você vai ver, estão umas duas comazinhas abaixo. Eu mesmo gravei uma música minha com o Luiz Cláudio em 1980. Quando acabou a gravação, o Luiz falou pra mim: "*Franklin, não está baixa a flauta?*". "*Não!*". "*Olha que está baixa!...*". "*Não, eu assino embaixo!*". Dali a 20 anos, ouvi de novo a gravação e ele tinha razão. Está umas 2 comazinhas abaixo... Mas mesmo assim, não desmerecendo a música, ela ainda é um sucesso! Valeu, meu amigo! Meu jornalista! É isso? Se faltou alguma coisa, eu falo mais!...

- Franklin, você disse tudo. Obrigado pela entrevista, ou melhor, pelo papo.

Abril de 2007

Concerto de Osvaldo Lacerda na Irlanda

tocado por flautista brasileiro

Michel de Paula

Nascido em Jundiá (SP) em 1973, Michel estuda música desde os seis anos, quando ingressou na Escola de Música de Jundiá. Mora atualmente em Lucerna, na Suíça.

Formou-se bacharel em Música pela UNICAMP no ano de 1994 e seguiu seus estudos de flauta na École Normale de Musique de Paris, na classe do professor Christian Lardé, e no Conservatório de Lucerna, na Suíça, na classe dos professores Anna Katharina Graf (flauta) e Janék Rosset (flautim). Nesta, obteve os títulos máximos no ensino musical suíço.

Atualmente, Michel de Paula é solista, camerista e flautinista freelancer em orquestras da Suíça, onde também ministra aulas de flauta em escolas de música. Além disso, é membro fundador do conjunto *LIME* (Luzern International Music Ensemble), que faz concertos pela Europa. No mês de dezembro de 2002 fez a estreia europeia de Osvaldo Lacerda, Concerto para piccolo e orquestra, tocando em Lucerna com o LIME - Luzern International Music Ensemble, tendo a obra obtido um grande sucesso.

Sunday 20th May 2007
St. Ann's Church, Dawson St.

Dublin 2

3.00 pm.



Dublin Orchestral Players

Leader: Hilary Travers

Osvaldo Lacerda: Concerto for Piccolo and Orchestra

(Premier performance in Ireland)

Michel de Paula – Piccolo

Haydn: Symphonies No. 44 & No. 102

Gavin Maloney – Conductor

Appears courtesy of R.T.E.



Admission €15 Concession €12
Public parking available nearby

DOIS MESTRES INESQUECÍVEIS

O panorama da flauta no Rio de Janeiro deve muito a dois grandes flautistas e mestres: Moacyr Liserra e Ary Ferreira. Nascidos no mesmo ano, esses dois expoentes formaram uma geração de conhecidos flautistas, como Celso Woltzenlogel, Lenir Siqueira, Carlos Rato e Beth Ernest Dias, entre tantos e tantos outros. De temperamentos bastante diversos, Liserra era mais contido, Ary mais explosivo. Ocuparam as estantes de primeira-flauta nas sinfônicas do Rio: Sinfônica Brasileira, da qual Liserra foi membro fundador, Orquestra do Theatro Municipal e Sinfônica Nacional. Tive a felicidade de ser aluno de Liserra já em seus últimos anos de vida. Apesar de nossa relação mestre-aluno, nos tornamos bons amigos. Ary Ferreira, por sua vez, tocava igualmente bem tanto o clássico como o popular, e suas inúmeras gravações de chorinhos ainda estão por aí para serem apreciadas. Essa é uma breve homenagem que prestamos aos dois grandes músicos. Vamos conhecê-los um pouco mais de perto. *(André Medeiros - Editor do Pattapio)*

ARY JOSÉ FERREIRA (1905-1973)

Paulista de Bebedouro, nasceu a 26 de agosto de 1905 e faleceu em Rio Bonito, Estado do Rio de Janeiro, em 24 de setembro de 1973. Possuidor de musicalidade precoce, já aos 12 anos de idade participava ativamente da vida musical de sua cidade tocando em bandas de música e pequenos conjuntos. Em 1922 viajou para o Rio de Janeiro e se matriculou no Grêmio Arcangelo Corelli para estudar flauta. Dedicado aos estudos, dez anos mais tarde foi para o então Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ para estudar flauta com Pedro Vieira Gonçalves e harmonia, contraponto e fuga com Paulo Silva. Ao concluir seu curso, em 1934, obteve também o Prêmio de Medalha de Ouro, em flauta. Na fundação da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Ary Ferreira ocupou o posto de primeiro-flautista, onde permaneceu por 25 anos.

Em 1924, Villa-Lobos escreveu o "Choro no 2 para flauta e clarineta", apresentada ao público pela primeira vez em 1925 pelo flautista Ary Ferreira e pelo clarinetista Antão Soares. Flautista de reconhecido talento, teve a honra de se apresentar na primeira audição mundial do "Assobio a Jato de Villa-Lobos", em 1950, ao lado do violoncelista Iberê Gomes Grosso. Ambicionando ser regente, viajou com o apoio da Academia Brasileira de Música para a Áustria, em 1953, onde estudou com Hans Svarowsky por dois anos na Academia de Música de Viena.

Suas obras principais são: "Episódio Sinfônico" (peça orquestral), "Trio em Dó Maior", "Fuga em Sol Menor", a "Suite Clássica", "Noturno" e "Pavana".

MOACYR LISERRA (1905-1971)

Nasceu em Sapucaia, No Estado do Rio de Janeiro, em 27 de janeiro de 1905, falecendo no Rio de Janeiro em 16 de setembro de 1971. Estudou flauta com Aureliano Azevedo até 1921, quando ingressou no Instituto Nacional de Música em 1922, no Rio, onde estudou com Pedro de Assis, contemporâneo de Pattapio Silva. Apresentou-se com a esposa Gilda Liserra em várias cidades brasileiras e diversas vezes em Portugal. Em 1932 integrou a embaixada de estudantes brasileiros que visitou Portugal formando um conjunto musical do qual faziam parte o maestro e violonista Mozart Araújo, entre outros. O compositor Guerra Peixe dedicou-lhe as "Melopéias no.3". Em 25 de outubro de 1965, recebeu a medalha de mérito Carlos Gomes no Rio. Doutorou-se pela Escola de Música da UFRJ em 1928. Foi integrante do quarteto de sopros da Rádio MEC, onde participou de diversas gravações. Foi um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Brasileira e da Orquestra Sinfônica Nacional. Escreveu várias obras didáticas, entre as quais "A Flauta – Origem, Evolução e Arte de Tocá-la", em 1944. É autor de inúmeras transcrições e quatro obras para flauta e piano.

Sua tese tem o título de "Flauta e Virtuosidade", e foi escrita por ocasião do Concurso para provimento da Cadeira de Flauta da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, em 1944. Os principais capítulos são: "A Flauta como instrumento solista"; "A Flauta na música de câmara"; "A Flauta na banda de música"; "A Flauta na música dramática" e "A Flauta na música sinfônica".

Entre seus títulos, podemos citar: 1º prêmio (Medalha de Ouro) do Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro. Docente-Livre por Concurso de Títulos e Provas da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Catedrático interino da Cadeira de Flauta do Conservatório Brasileiro de Música e Professor de Flauta do Departamento de Cultura da OSB.

Heriberto Porto

Entrevista dada a Floriano Martins para a revista *Aguilha*

Já não recordo em que ano conheci Heriberto Porto (Brasil, 1964). Recordo, isto sim, o fascínio que exerceu sobre mim, de imediato, a paixão com que tocava sua flauta. Apresentava-se com um grupo em um bar em Fortaleza e tão logo terminou o show eu fui falar com ele, uma conversa rápida de apresentação e declaração de afinidade. Passei então a acompanhá-lo, por onde se apresentasse. Escrevi algo para a imprensa quando se editou o CD do grupo Syntagma, ao qual ele pertence. Posteriormente ele mesmo me pediu que escrevesse o texto de apresentação do CD Tente descobrir, da Marimbanda, um dos grupos musicais que Heriberto ajudou a fundar. O primeiro deles me parece ter sido o Cheiro de Choro, em Bruxelas, quando lá residiu na primeira metade dos anos 90. Na Bélgica deixou gravado o CD Music of Latin-América, ao lado do violonista Pierre-Paul Rudolph, com repertório dedicado à obra de compositores latino-americanos, dentre eles Astor Piazzolla, Gabriel Senanes, Garoto e Celso Machado. Sua formação musical mescla erudito e popular, incluindo jazz e improvisação. Foi aluno de Baudoin Giaux, Philippe Bernold e Jean-Pierre Rampal. Atualmente é professor do Curso de Música da UECE (Universidade Estadual do Ceará) e do Festival “Música na Ibiapaba”. Finalmente conseguimos nos encontrar para esta entrevista, já de muito planejada. Não é somente ao tocar que Heriberto Porto irradia intensa paixão. É possuidor daquilo que eu chamo de volúpia de viver. Sua música o garante, mas também suas atividades incessantes e este nosso diálogo.

Floriano Martins (fev.2007)

De que maneira a música começa a fazer parte de tua vida?

Desde cedo fui cativado pelos sons, apesar de não pertencer a uma família de músicos. Nasci em 1964 e morei toda a infância em Aracati, no interior do Ceará, quase na beira do Rio Jaguaribe, em uma casa grande cheia de tamarineiras no quintal. Lembro que por volta dos 7 anos ouvi na televisão, um minúsculo preto e branco que só transmitia a Tupi e a TV Ceará, o “Brasileirinho” com Waldir Azevedo, e essa música me deixou fascinado, fiquei parado um tempão a escutando. Eletricidade pura. Aí aconteceram várias coisas: achei uma escaleta que meus irmãos tinham ganhado de meu pai e comecei a soprar. Saía um som bem definido e também um monte de formigas que sempre continuaram a morar lá. Tenho gravada até hoje na memória a altura das notas deste instrumento. Daí a importância de se começar cedo a música para a aquisição do chamado “ouvido absoluto”, que nada mais é do que a capacidade de identificar os sons, de lembrar deles. A minha casa era meio rota para uns mochileiros hippies que queriam chegar ao Cumbe, um lugar meio pré-Canoa Quebrada. Um deles deixou de lembrança uma flauta doce. Um dia um vizinho chegou na casa ao lado, era um militar da marinha e ficava tocando trompete, eu pegava a escaleta e através da parede tentava um diálogo com ele. Depois comecei, já em Fortaleza, umas aulas de flauta doce no colégio. Eu tinha 13 anos. Na época participei da Fundação de uma Orquestra da Catedral, na época do Cardeal Lorscheider. Era a Orquestra Fratelli fundada pelo Frei Wilson.

Muita gente começou música por lá. Daí para a flauta transversal foi um pulo. Na Orquestra estudei uns três anos violino, mas quando cheguei na Bélgica, em 1983, tive de parar, pois tinha de dar conta de muito estudo e dois instrumentos era demais.



Temos aí uma admirável série de fatos interligados, a magia de notas (dados) que iam sendo tocadas por um acaso objetivo, preparando e definindo o teu *ouvido absoluto*. Agora, além de “Brasileirinho”, recordas alguma outra música marcante neste primeiro momento, até a tua entrada na Orquestra da Catedral?

Quando eu tinha doze anos morreu meu pai, também Heriberto, e foi aí que meus irmãos mais velhos Rui e Márcio vieram embora de Brasília, onde moravam. Trouxeram com eles discos que para mim serviram como uma verdadeira formação musical: Chico Buarque, Milton Nascimento - “Olhos nos Olhos”, “Mulheres de Atenas”, “Milagre dos Peixes”...-, tinha também o rock dos setenta, o progressivo, Gênesis, Jethro Tull, Focus. Além dos discos, vieram livros: Maiakovski, Kafka, Rilke, Neruda e Lorca, juntamente com os

jornais subversivos *Cidade Livre*, *Le Monde*, tudo aquilo era o despertar para um outro mundo além deste do rio, dos bichos e

pescarias. Época de ditadura, me sentia importante com estes livros, apesar de não entendê-los muito bem. Também a partir dos 15 anos comecei a ouvir Miles Davis, Weather Report, John McLaughlin, a turma do jazz- rock que fazia sucesso na época.

O que exatamente propiciou a ida para Bruxelas?

Foi o trabalho com a Orquestra Fratelli. Como eu era o sub-regente da Orquestra, na pessoa do Frei Wilson, quis buscar uma bolsa de estudos para eu poder fazer meus estudos. Na Bélgica morava Frei Hermínio Bezerra (hoje no Vaticano), que fazia doutorado e serviu de contato para eu poder ir. Com 18 anos fui encontrar lá uma família que me acolheu como um filho, virei “le troisième” da família Caspar em La Hulpe, uma cidade de 8.000 habitantes na beira da floresta com castelos e uma igreja de 1230.

Na Bélgica intensificas o estudo de música erudita, passas a ter contato com o jazz, e inclusive chegas a fundar um grupo, Cheiro de Choro, mais especificamente dedicado à música brasileira. Cultivavas desde então uma completa ausência de fronteiras, aqueles limites clássicos entre o erudito, o popular, o contemporâneo. A que atribuis esta postura tão livre?

Acho que foi devido a essa primeira formação, às coisas que eu gostava de ouvir. No Conservatório de Bruxelas tive de dar duro para enfrentar os primeiros concursos então passei uns quatro anos só tocando música escrita, antiga e moderna, as coisas do repertório de flauta, muitos franceses, Fauré, Jolivet, Gaubert, Honneger etc. Depois do primeiro diploma (primeiro prêmio de flauta) foi que reencontrei o amigo Henri Greindl, músico belga que havia regressado da Califórnia. Assim surgiu o Cheiro de Choro. Na época não conhecia muita música brasileira. O grupo foi uma escola. Aí tive contato com o choro, o baião, a improvisação. Até hoje o grupo resiste e gravou outros CDs, além do primeiro que eu fiz com eles. Atribuo esse ecletismo a uma busca pessoal por linguagens diferentes, ao lado da necessidade de se conseguir mais trabalho. Com a música brasileira eu podia trabalhar mais, me destacar na Bélgica. Fui estudar improvisação livre primeiro, tentando quebrar mais radicalmente com certos paradigmas do erudito, conheci o maravilhoso Fabrizio Cassol (do trio Aka Moon), depois fiz o Conservatório de Bruxelas, na secção Jazz, com Steve Houben. Enfim, no começo achava que eu tinha de me definir: sou um músico clássico ou popular? Depois vi que esta indefinição poderia ser uma forma, uma maneira, algo difícil, porém muito boa. Tocar de tudo um pouco, ou muito, provar das linguagens, assumir os personagens, como um ator que consegue representar Molière e Pirandello. Hoje imagino como misturar tudo isso num só trabalho: a música antiga com improvisações e elementos brasileiros.

Isto seria magnífico. Há neste sentido um bom caminho preparado pelo Hermeto, e ampliado por alguns de seus músicos, a exemplo do Jovino dos Santos e o Itiberê Zwarg. Mas aí o plano não envolve propriamente o que chamamos de música antiga, e sim uma mescla de elementos brasileiros em ambiente jazzístico. Agora, eu preciso ainda que me contes o desdobramento deste largo período na Bélgica e o que exatamente te levou a regressar ao Brasil, a Fortaleza.

Recentemente tomei conhecimento do trabalho da Orquestra Itiberê; já tinha ouvido falar, mas quando ouvi foi um susto. É uma das coisas mais interessantes que se tem feito no Brasil na música instrumental. Não só o som que é livre, aberto, mas o fato dele trabalhar com muitos jovens, é muito bonito. Eles publicaram as partituras, o que é ótimo, tornando mais próxima ainda a música deles. Depois de 12 anos na Bélgica eu tinha que me decidir: ou tentava ficar por lá ou voltava. Mas a vontade de tentar o Brasil, procurar as fontes, conhecer melhor a música foi mais forte. Não foi fácil encarar a volta, como seria o trabalho aqui, essas preocupações. Na época conheci a Maria Novais, Nazinha, minha esposa e aí foi definitivo: vou voltar e casar.



O ambiente encontrado aqui, no que possui de necessários vínculos entre arte e política cultural, te anima ou desencanta? O que tem sido possível concretizar aqui e, dentro das impossibilidades, quais os obstáculos reais, ou seja, a causa e não os efeitos?

Primeiro as conquistas. Aqui pude realizar muito, fazer coisas muito boas na música. Dar continuidade ao Grupo Syntagma foi uma delas. É uma proposta muito interessante esta dos vínculos da música nordestina com a música européia antiga. Depois veio a Marimbanda, outro estilo, o da música instrumental, porém foi um grupo que marcou a cena musical local. O engraçado foi o susto que as pessoas levaram quando o grupo surgiu. Como é que tem um grupo assim, tão bom, no Ceará! É até um pouco o preconceito da imprensa do sul que resplandece. O bonito do grupo foi conseguir esta mescla de universos, gerações, o mestre Luizinho Duarte e toda sua vivência musical; o jovem Ítalo Almeida em seus 19 anos; o Primata, um super-talento do baixo; e eu, um pouco a cereja do bolo, na lapidação, no cuidado em fazer bem, de produzir CDs e shows. Outra coisa boa foi entrar no corpo docente da Universidade

Estadual do Ceará e poder realizar o sonho de multiplicar os conhecimentos, de repassar para os mais jovens o aprendido na escola e também na vida. Sobre as relações da arte com a política cultural, são outros quinhentos. Aqui temos algo como ciclos em que a cada quatro anos se vê uma nova equipe na administração estadual e municipal e às vezes as políticas de sucesso não têm continuidade. O projeto de uma orquestra no Ceará, por exemplo, já tem 10 anos e não foi adiante. A única existente, a Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho conseguiu se manter, à força de muito trabalho e boa gestão, mas enfrenta grandes dificuldades, principalmente orçamentárias. Tem horas em que penso: se um dia existir aqui uma boa escola, de formação básica, democrática, e uma orquestra profissional, não vai ser na minha vida, não alcançarei isto, é quase uma certeza. Mas guerra é guerra, e seguimos na luta. Hoje se reconhece a importância da cultura para um povo, um país, todos concordam que é a essência desse povo, sua riqueza e sua alma.

Ao mesmo tempo, os gastos com a cultura não chegam nem a 1%. É contraditório. Ou então quando se gasta muito é com o entretenimento, o carnaval, o *reveillon*, a micareta. A Lei Federal, a Rouanet, é ótima, uma conquista, mas não quando ela dá subsídios e isenção fiscal para artistas e eventos já milionários. Eu achei bom este olhar para o interior que o Gilberto Gil cantou no início de sua gestão no Ministério e só se concretizou plenamente aqui no Ceará com a secretária Cláudia Leitão. Levar a idéia de gestão cultural para as cidades, criar mecanismos, sistematizar, criar mercados, abrir-se para um mundo gigante que é o interior do país, isto foi bom, mas teria que ter continuidade, insistência, pois o que se pode mudar é o pensamento, a perspectiva das pessoas.

Não adianta evocar uma ação isolada, justamente considerando sua falta de continuidade. O acerto então converte-se em outra faceta do erro, não criando perspectivas para desdobramentos, o que pode inclusive ter uma leitura de oportunismo auto-referencial da parte, por exemplo, de um secretário de cultura. Não te parece um contrassenso, Heriberto, que sendo o Brasil um país essencialmente musical, a música seja tão desassistida em termos de formação para a juventude?

Eu acho que temos uma grande carência de escolas. Percebo que nelas se aprende muito dentro da sala de aula e muito mais nos corredores, nas cantinas; é lá que surgem os grupos, as novas idéias. Os jovens amam as artes, a música, esta sim é uma “droga” boa, mas sempre têm de ir para outros centros, outros países para estudar, desenvolver e até trabalhar. Este foi o motivo que me fez ir estudar fora e que faz com que todo ano muita gente saia do país, do estado e da cidade. No Ceará não tem uma só escola de música de formação de base para jovens. Temos os famosos “projetos” que tentam suprir isto. Hoje mesmo encontrei um jovem violinista que está postulando uma bolsa para os EUA e foi me ver na Universidade para ter alguma orientação. Às vezes se diz de um músico brasileiro: “que grande talento, um virtuose”. Mas percebo que só o talento não é tudo, falta referencial; sem orientação, o músico fica a fazer “notas rápidas”, o que é uma visão herdada do Séc. XIX. Frente a esta situação, de falta de escolas, estou indo conversar com o novo Secretário de Cultura, junto com colegas da UECE para propor algo mais consistente para nossa região.

Evidente que o dilema se verifica em todo o país, situação que se agrava pela própria falta de sensibilidade da parte de um ministro da cultura que sempre nos pareceu ser alguém ligado à música. O que seria este “algo mais consistente” que artistas poderiam propor à administração pública?

Uma coisa que acontece e que as pessoas criticam é a política de eventos, festivais, feiras, encontros. Apesar de achar que a gente tem de fugir de grandes formalismos, estruturas anacrônicas, conservatórios “importados”, consistente mesmo seria uma escola, ou escolas, é claro, que oferecessem ensino de instrumentos, de música, de composição, de criação.

Refletindo agora sobre o ambiente da música instrumental no Brasil, me parece que esta se encontra bem fortalecida e diversificada, com algumas apostas ousadas, bem ao contrário do ambiente da canção, que já de muito está estagnado. Vou me referir a alguns músicos e grupos, porém antes gostaria de sentir uma avaliação tua do ambiente geral.

Sempre tento acompanhar o movimento da música instrumental. Vejo que existe um público fiel a este estilo. As pessoas comparecem aos shows, compram discos, fora do grande mercado a música instrumental resiste. Muito da nossa música instrumental, aquela mais ligada ao Jazz, é a continuação da onda que surgiu nos anos 70, como os trios Zimbo e Tamba, muitas orquestras, tantos grupos que junto à Bossa Nova faziam um instrumental de qualidade. Era a era do “balanço”. Lembro também do Quarteto Novo, do Hermeto e Heraldo; depois veio Medusa, Pau Brasil e Cama de Gato nos '80, Antonio Adolfo, Luis Eça, Egberto Gismonti, enfim, tanta gente boa que deixa aí um exemplo de música de excelente qualidade e interesse para os novos que estão surgindo ou já surgiram há alguns anos. Há selos bem solidificados, A Maritaca, o núcleo Contemporâneo, a Acary da Luciana Rabêlo e Maurício Carrilho. Se a gente falar do choro já é um universo em si.

Só no Ceará: desde Sátiro Bilhar (um grande boêmio e violonista dos princípios do Choro), aqui tivemos um celeiro de bons instrumentistas e compositores. Terra de Humberto Teixeira, Lauro Maia, Mozart Brandão, Eleazar de Carvalho e Zé Menezes que, desde a década de '40, deram sua contribuição para a consolidação da linguagem musical brasileira. Brilharam especialmente no Choro violonistas como Francisco Soares, Nonato Luiz, Aleardo Freitas e Zivaldo Maia. Hoje, apesar da

lógica de mercado privilegiar outros estilos, esta tradição musical vem sendo mantida por compositores contemporâneos que têm tornado vivo este estilo tão representativo da nossa música. Podemos citar alguns: Adelson Viana, Carlinhos Patriolino, Aroldo Araújo, Luizinho Duarte, Carlinhos Ferreira, Tarcísio Sardinha e Ítalo Almeida. Mas eles são mesmo resistentes, não têm espaços para mostrar as composições, com tão poucos grupos atuando. Quando se vai ao Rio ou Brasília, lá o choro vive hoje um verdadeiro renascimento, com grandes intérpretes tornando-se célebres e escolas de choro formando novos talentos. No entanto, se vê na maioria das produções uma supervalorização dos instrumentistas e uma repetição dos padrões do choro de antes de 1940. O choro foi um gênero que se renovou graças aos grandes autores como Radamés Gnattali, Heitor Villa-Lobos, Tom Jobim, Garoto, Hermeto Paschoal e Sivuca. Uns chamam de choro-jazz, coitados, atrás sempre dos rótulos; eu chamo de música ousada, boa. Esta é que tem de ser cultivada. Foi aí que as formações se diversificaram, se libertando do tradicional regional. Hoje temos grupos até no Japão, na França e na Bélgica, no mundo todo. O choro só se renova e pode sobreviver como um estilo atual e vivo quando recebe as boas influências do jazz, da música contemporânea, do flamenco, etc. Wagner Tiso, Leandro Braga, Guinga, Hermeto e Paulo Moura têm mostrado esta via atual do choro. Estou pensando num show só com choros contemporâneos para abril deste ano. É quando temos as comemorações do Dia do Choro, aniversário de Pixinguinha.

Acredita então que não está havendo renovação do choro, apesar de sua maior presença, do surgimento de novos músicos etc.? Há todo um trabalho de composição da parte de músicos como Jovino dos Santos Neto, Henrique Cazes, Pascoal Meirelles, Carlos Malta, que me parece deve ser visto como renovação e não apenas como mera “repetição dos padrões do choro”. Não te parece?

Justamente. Concordo. Graças a esta turma maravilhosa, a estes nomes incríveis, o choro tem se renovado. Mas o que a gente vê muito são os velhos regionais, as imitações baratas do grupo Época de Ouro; isto acontece nos jovens que vejo pelas escolas. É uma questão difícil: o choro já é um gênero extremamente difícil, tecnicamente, uma música muito elaborada, requer muito estudo, então até se conseguir um jeito mais moderno, mais relaxado, fica mais difícil ainda. Imagine improvisar em cima do choro. É algo muito complicado. Mas é este desafio que devemos levantar. A música vocal parou, estagnou, pouca coisa nova está sendo proposta. A gente tem que pesquisar, os bons novos estão aí, mas a mídia esconde muito. Ao mesmo tempo a Internet disponibiliza uma verdadeira discoteca para quem gosta de pesquisar. Na música instrumental também acontece esta estagnação. O jovem pianista quer tocar como Chick Corea, que é referência, mas só com muita busca ele vai conseguir propor algo interessante, que seja dele. O Radamés Gnattali tinha uma maneira *suíngada*, isto nos anos ‘50, de fazer choro, muito cromatismo, deixou uma obra vasta a ser explorada. Os arranjos que ele fazia para a Camerata Carioca, para a Orquestra de Cordas Brasileira do Henrique Cazes são obras primas. Fiquei impressionado, como todo muito, ao ouvir o Yamandú Costa, algo fora dos padrões. Ele com Paulo Moura ou Armandinho é muito bonito.

Como situarias dentro desta nossa conversa as composições de Ítalo Almeida ou Luizinho Duarte, a partir do que está registrado nos CDs da Marimbanda?

O Luizinho é o grande compositor do grupo. Ele compõe muito, sempre. As suas composições têm algo de Manuel Bandeira ou Carlos Drummond, falam bonito de coisas simples, os temas são fortes, muito samba, frevo, choro e principalmente os baiões animados que são a cara do grupo. O Ítalo é mais rebuscado, tem uma linguagem mais jazz, harmonias ricas e ousadas. Antes a gente tinha o Primata, que é um excelente compositor. No primeiro CD, hoje difícil de encontrar, tem várias músicas dele. O Aroldo Araújo, que foi baixista na Marimbanda, também é um grande compositor, pouco tocado, muito sensível e rico.

Dificuldades oriundas da política e do mercado não seriam bastante ampliadas pela própria indiferença da classe artística, sua ausência de responsabilidade, falta de autocrítica, etc.?

Existe uma falta de organização dos músicos, principalmente nesta parte do planeta. A gente vê que quando o pessoal se organiza, forma associações, elabora projetos, enfim, quando existe um trabalho conjunto a coisa tende a melhorar. Aqui a gente não tem nem um sindicato para lutar por condições dignas para o músico. A OMB (Ordem dos Músicos do Brasil), a gente conhece de muito tempo. Não se vê ações. Neste momento estou tentando reunir os músicos profissionais daqui de Fortaleza para a gente discutir estas coisas. É muito difícil, o pessoal toca por qualquer cachê e diz que tem de ser assim, pois do contrário vai outro mais novo que faz mais barato. Existe no ar um “pra que?”, um “não vai dar certo”, que mina qualquer iniciativa positiva de se tenta mudar as coisas. O mercado se aproveita disto e explora o músico e os artistas em geral. Muita gente está rica às custas dos nossos bons e tão pouco valorizados músicos. Mas o importante é imaginar: que música boa se pode ouvir hoje? Que trabalho ainda é possível? Como é maravilhoso tocar, ouvir, amar a música. Vamos tirando as cartas da manga até elas se esgotarem.

ABRAF
*Associação Brasileira de Flautistas***EXPEDIENTE**

O Pattapio é uma publicação gratuita dirigida aos sócios da ABRAF

PATTAPIO**Editoria e Revisão**

André Luiz Medeiros

Redação

André Luiz Medeiros

Colaboradores

Laura Rónai

Heriberto Porto

Franklin Correa

Maurício de Oliveira (jornalista)

Programação Visual

André Luiz Medeiros

NOVA HOMEPAGE DA ABRAF

O endereço de nossa página mudou!
Atualize em seu computador:

<http://www.abraf.art.br/index.html>

novo email: contato@abraf.art.br

PRESIDENTE DE HONRA

Celso Woltzenlogel

PRESIDENTE

Rogério Wolf

SECRETÁRIA

Ariadne Paixão

TESOUREIRO

José Ananias Souza Lopes

CONSELHO FISCAL

Artur Elias Carneiro

Renato Schmidt

Helcio Latorre

CONSELHO CONSULTIVO

Heriberto Porto

Toninho Guimarães

Salomé Viegas

Raul Costa d'Avila

Ricardo Kanji

EDITOR DO PATTAPIO

André Medeiros

A Associação Brasileira de Flautistas, Sociedade Civil sem fins lucrativos, foi fundada em 10 de agosto de 1994. Tem por finalidade congregar os flautistas brasileiros, incentivar o estudo da flauta no país, catalogar e divulgar a música brasileira para flauta, promover festivais, encontros, cursos, concursos, concertos, envolvendo flautistas brasileiros e estrangeiros.

Contribuição anual: R,\$60,00 (profissionais e amadores) e R,\$30,00 (estudantes). Os pagamentos podem ser feitos através de depósito na conta no 33.229-1, Banco Bradesco, Ag. 3023-6, ou através de cheque nominal à ABRAF endereçado à Caixa Postal 5050, Rio de Janeiro, CEP 22.072-970.